الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التحوّلات المجتمعية بالجزائر في روايات بشير مفتي

-نماذج مختارة-

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص: الأدب الجزائري الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة: حنبلي سميرة

إشراف الأستاذة الدكتورة: بن جماعي أمينة

لجنة المناقشة:

أ.د/محمد ملياني	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د/ بن جماعي أمينة	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د/شافع بلعيد نصيرة	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د/ بن حدو وهيبة	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
أ.د/ جرموني رقية	أستاذة التعليم العالي	جامعة معسكر	عضوا مناقشا
أ.د/ حليمة شيخ	أستاذة التعليم العالي	جامعة وهران 01	عضوا مناقشا

العام الدراسي: 1442-1443هـ/2021-2022م

الإهداء

إلى والدي الكريمين، اللذان تعجز الكلمات عن شكرهما وتقدير فضلهما علي،

إلى زوجي العزيز الذي صبر على مشقة دراستي وتبعاتها، وكان أفضل سكن وخير سند،

إلى جدتي التي طالما دعت لي بالتيسير والنجاح،

إلى ابنتاي اللتان قصّرت في حقهما كثيرا،

إلى إخوتي وأخواتي الذين ساندوني وساعدوني كثيرا،

إليهم كلّهم أهدي هذا العمل الذي ما كان ليكون لولا وجودهم إلى جانبي.

شكر وعرفان

أتقدّم بالشكر الجزيل لأستاذتي المشرفة الأستاذة الدكتورة "بن جماعي أمينة" على ما قدمته لي من نصائح وإرشادات قيمّة، وتوجيهات حكيمة، ساعدتني في إتمام هذا البحث، لذا أرجو من الله أن يمنّ عليها بعظيم الجزاء والثواب.

الشكر الجزيل للجنة المناقشة لقبولها مناقشة هذه الأطروحة، تصويبا وتصحيحا.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل إلى كلّ أساتذتي الكرام في كل الأطوار، وإلى كلّ من علّمني حرفا، أو ألهمني فكرة، وإلى كلّ من ساعدني بمصدر أو مرجع، وإلى كلّ من مهّد لي طريقا، وسهّل علي عقبة، وأزال عني صعبا، إلى كلّ من لم يبخل عليّ بجواب، أو كلمة دعم.

مقدّمة:

مقدّمة:

يسعى الأدب إلى تصوير الحياة الاجتماعية عامة، بما تحمله من تغيّرات وتطوّرات على مختلف الأصعدة، حتى أنّنا نلاحظ أنّ كل مرحلة من مراحل حياة المجتمع تتميّز بتيار أو اتجاه أدبي معين؛ كما قد تقابله تيارات أخرى مناهضة. وهذا ما جعل الأدب ميدانا معرفيا مستقلا، ومجالا للإنتاج. يسعى من خلاله الأدباء إلى تحقيق التغيير الممكن، وبث وعي جديد، وتقديم بعض الحلول للمشاكل الراهنة.

وعلى اعتبار أنّ الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعبير عن المجتمع والواقع وصراعاته، والغوص في تناقضاته، ركّز الأدباء عليها للتعبير عن رؤيتهم للعالم؛ وقد استثمر الروائيون مختلف العناصر لتحقيق ذلك، واستعانوا بكلّ العلامات اللغوية وغير اللغوية، داخل العالم السردي للوصول بالقارئ للمعاني المقصودة. حيث انتقوا مفرداتهم، وراعوا تراكيبهم باعتبارها دليل مجتمعي؛ واعتنوا بشخصياتهم، وفعّلوها لبثّ أفكارهم المتعدّدة؛ كما حرصوا على ترسيخ الدلالات من خلال المكان والزمان، وتقنية الصمت ونظام المقاطع، إضافة للرمز، والتراث، والأسطورة ومختلف المتفاعلات النصية، التي تساهم في تكريس مقصدية النص. وهذا ما سأحاول إبرازه من خلال دراسة نماذج من روايات بشير مفتي لاستجلاء علاقة الرواية بالمجتمع وتحولاته المختلفة والمتعدّدة. وإظهار طريقة رسم مسارات الرواية، بكيفية توضّح وتحقّق التأويلات المقصودة منها، وتبثّ وتكرّس أفكار الكاتب.

ومن هذا المنطلق؛ فإنّ هذه الدراسة الموسومة: "**التحوّلات المجتمعية بالجزائر في روايات بشير مفتي–نماذج مختارة–**"، تحاول الإجابة على عدّة إشكاليات متعلّقة بإبراز علاقة الرواية الجزائرية بالواقع وتحوّلاته، والمتمثّلة في:

- ما مدى كشف الرواية الجزائرية لخبايا المجتمع، وفضح المستور والمسكوت عنه؟
- ما هي التحوّلات المجتمعية الأكثر تناولا في روايات "بشير مفتي"؟

- ما الفترات التاريخية الأكثر بروزا من تاريخ التحوّلات المجتمعية بالجزائر في روايات "بشير مفتي"؟ ولماذا؟
- ما دور مختلف العناصر الروائية في تشييد البنية العميقة للنص والمرتبطة بالواقع المجتمعي؟، وما دورها في الرفع من تأثير النص، وتكريس ايديولوجياته، وتحقيق مقصدياته؟
- إلى أي مدى استطاع "بشير مفتي" تصوير التحوّلات المجتمعية؟ وما مدى حدود توفيقه وإخفاقه في رصد حركية المجتمع؟
- ما أهمية رصد حركية المجتمع وتحوّلاته؟

ولعلّ أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع، والخوض فيه، أسباب ذاتية منها:

- قناعتي بأهمية الرواية في ترسيخ هوية الشعب.
- محاولة إبراز دور الرواية في توعية الأفراد وكشف خبايا التاريخ وتعرية الواقع.
- رغبتي في توضيح التقنيات التي يعتمدها الروائي لتصوير الواقع، وبثّ إيديولوجياته وترسيخ أفكاره، وتوعية الأفراد، وكشف المستور،... دون أن يخلّ بجماليات النص الروائي.

في حين تمثّلت أهمّ الأسباب الموضوعية فيما يلي:

- الكشف عن التحولات المجتمعية بالجزائر وأسبابها ونتائجها.
- معرفة مدى تأثير الصراع الحضاري على التحوّلات المجتمعية بالجزائر.
- التوعية بخطورة التحوّلات المجتمعية بالجزائر الناتجة عن التثاقف.
- تحديد سبل التوفيق بين التقاليد والقيم المجتمعية الأصيلة، والتطور الثقافي الذي أثّر على المجتمع ومفاهيمه، من منظور الرواية الجزائرية المعاصرة.

وقد سبقني إلى البحث في هذا الموضوع لوسيان غولدمان Lucien Goldmann في كتابيه: **الرواية والواقع**، و**مقدمات في سوسيولوجية الرواية**؛ روبير إسكاربيت Robert Escarpit، في كتابه: **سوسيولوجيا الأدب**؛ مخلوف عامر بكتاب: **الرواية والتحولات في**

الجزائر؛ إبراهيم سعدي في: **المجتمع كنص سردي**؛... وغيرها الكثير من الدراسات الأكاديمية والنقدية التي اهتمّت ببحث علاقة الواقع والرواية، والتي لا يسع المقام لجردها كلّها.

أمّا بالنسبة لخطوات العمل، فقد قسّمت البحث إلى أربعة فصول كل فصل مقسّم إلى ثلاثة مباحث، استهليته بمدخل تمهيدي عنونته ب: "**الرواية والمنهج الاجتماعي –النشأة والتطور–**" رصدت فيه باختصار تطوّر الدراسات السوسيولوجية في الأدب عند الغرب والعرب.

ثمّ تعرضت في الفصل الأوّل للمتن الحكائي وعلاقته بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر في روايات "بشير مفتي"، "دمية النار" أنموذجا، وضّحت في المبحث الأوّل علاقة الرواية بالواقع، ثم بيّنت في المبحث الثاني علاقة الرواية بالمتخيّل، أمّا المبحث الثالث فكان حول الموضوعات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية في رواية "دمية النار" عبر أربع فروع رئيسية؛ ارتبط أوّلها بالموضوعات السياسية في رواية "دمية النار"، والتي تناولت مختلف فترات الحكم السياسي بالجزائر، وحاولت فيها كشف الستار عن صراع السلطة، أمّا الفرع الثاني فقد ارتبط بالموضوعات التاريخية وتأثيراتها على الحاضر. كما تناولت فيه صراع الأجيال، باعتباره صراع الوعي الممكن ضد الوعي التقليدي المتوارث، أمّا الفرع الثالث فقد شمل مختلف الصراعات المجتمعية المختلفة (الطبقية، الفكرية الحضارية، والنفسية)، وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، لأختم الفصل بفرع اهتم بأكثر الأفكار تأثيرا على المجتمع وتحوّلاته، وهو الجانب الديني.

كما خصّصت الفصل الثاني لبحث علاقة الشخصيات بالتحوّلات المجتمعية من خلال رواية "أشجار القيامة"، حيث تحدّثت في المبحث الأوّل عن مفهوم الشخصية الروائية وأصنافها، ثم في المبحث الثاني عن أبعاد الشخصية الروائية ودورها في بناء دلالات النص، لأتمّ الفصل بمبحث تطبيقي حول بناء الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر.

أمّا الفصل الثالث؛ فتطرّقت فيه إلى بنية المكان وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، من خلال رواية "أشباح المدينة المقتولة"، حيث حدّدت بداية مفهوم المكان لغة واصطلاحا، ثم تطرّقت في المبحث الثاني لأنواع المكان في العمل الأدبي؛ بينما بيّنت في المبحث الثالث دلالة

المكان في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، من خلال ثلاث ثنائيات ضدية، هي: ثنائية (المكان الواقعي والمكان المتخيل (الروائي))، ثنائية (المكان المغلق والمكان المفتوح)، ثنائية مكان (الإقامة والانتقال).

في حين تناولت في الفصل الرابع، بنية الزمن وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، "غرفة الذكريات" أنموذجا، من خلال ثلاثة مباحث تناولت في الأوّل مفهوم الزمن لغة واصطلاحا، أمّا المبحث الثاني فبحثت فيه أهمية الزمان في البناء الحكائي، وعلاقته بالمجتمع وتحوّلاته رواية غرفة الذكريات، في حين كان المبحث الثالث حول الزمن الروائي وعلاقته بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، في رواية غرفة الذكريات.

ثم أنهيت الدراسة بخاتمة تشمل أهم النتائج التي توصّلت إليها من خلال استقراء التحوّلات المبثوثة وسبل تحقيق ذلك من داخل النماذج المعتمدة.

أمّا بالنسبة لمكتبة البحث فقد اعتمدت عدّة مصادر من بينها: المعاجم العربية التي أذكر منها: "**لسان العرب لابن منظور**"، وكذلك بعض القواميس المترجمة، لتحديد المفاهيم اللغوية، وضبط المصطلحات العلمية، مثل: "**قاموس السرديات لجيرالد برانس، ترجمة: السيد إمام**"، إضافة إلى روايات "بشير مفتي" المختارة كنماذج للدراسة، وهي: رواية "**دمية النار**"، "**أشجار القيامة**"، "**أشباح المدينة المقتولة**"، "**غرفة الذكريات**"، أمّا أهم المراجع المعتمدة فأذكر منها: **النقد الروائي والإيديولوجيا –من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**– لحميد لحمداني، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية –دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد لعروسي المطوي**–، لإبراهيم عباس، بالإضافة إلى بعض المقالات والدراسات والأطروحات التي عالجت جوانب مختلفة من هذه الدراسة.

ولتحقيق المبتغى من هذا البحث، اعتمدت على عدّة مناهج شكّلت فيما بينها منهجا متكاملا عمل على تحقيق أهداف هذه الدراسة، وسمح باستنطاق الكلمات، وفكّ رموز النصوص

وتأويلها، واستجلاء المضامين الاجتماعية والسياسية والتاريخية، والدينية، والثقافية، والخلقية... وتحليلها.

أمّا بالنسبة للصعوبات والعراقيل، فكانت عادية لا تختلف عما يتعرض له مختلف الباحثين، لذا لن أقف عندها، فمع نهاية البحث أصبحت تبدو هيّنة، ولم أعد أجد داع لذكرها، فهي تعتبر جزءا لا يتجزأ من أي بحث.

وفي الختام أتمنى أن تضيف هذه الدراسة شيئا قيّما للدراسات الأدبية عامة، والروائية خاصّة، وتحقّق مبتغاها. وأنا لا أدّعي أبدا صفة الكمال لهذا البحث، ولا الإلمام بجميع جوانبه، فهو لا يزال مفتوحا على دراسات أخرى، قد تصل به إلى نتائج أخرى مختلفة، فكل عنصر من العناصر المدروسة، يحتاج للبحث العميق، والتمحيص الشديد، في دراسة مستقلّة، تتوسّع في إظهار جميع الوظائف التي يؤديها كلّ عنصر منها في رصد حركية المجتمع؛ وعذري في هذا التقصير شساعة الموضوع التي لم تسمح لي بإعطاء كلّ عنصر حقه، خصوصا وأنّنا ملزمون بمدّة زمنية محدّدة، لذا فقد اكتفيت بتقديم مقاربة متواضعة؛ أظهرت من خلالها أهم التحوّلات المجتمعية بالجزائر، مع بحث الخطوط العريضة لأهم العناصر المعتمدة في بناء النص الروائي بالجزائر.

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي جامعة تلمسان، الجزائر

حنبلي سميرة. **في: 2021/01/12**

المدخل: الرواية والمنهج الاجتماعي -النشأة والتطور-

1-نشأة المنهج الاجتماعي وتطوّره عند الغرب:

2-نشأة المنهج الاجتماعي وتطوّره عند العرب:

المدخل: الرواية والمنهج الاجتماعي –النشأة والتطور–

يسعى الأدباء إلى تصوير الحياة الإنسانيّة عامة، والحياة الاجتماعيّة خاصة، بما تحمله من تغيّرات وتطوّرات على مختلف الأصعدة، الأمر الذي جعل من الأدب "**الوثيقة الاجتماعية، أو العدسة اللامسة لتصورات المجتمع ومثله وأفكاره واتجاهاته وسيكولوجيته.**"[1] فبتعبيره عن واقع المجتمع وبناه المختلفة، وصراعاته المتعدّدة، منح الباحثين القدرة على فهم المجتمعات وتفسير التغيّرات التي تشهدها. حيث تتميّز كلّ مرحلة (**من مراحل حياة المجتمع بتيار أدبي ذي اتجاه معين، كما قد تقابله تيارات أخرى مناهضة. ويطبع التيار الغالب تلك الفترة بطابعه.**)[2] ومن خلال هذه الاتجاهات تمكّن الباحثون من استنباط الثقافة والوعي والإيديولوجيات التي تميّز كلّ فترة وكلّ مجتمع.

هذا الارتباط الوثيق بين الأدب والمجتمع، وجّه النقاد والباحثين في مجالي الأدب وعلم الاجتماع إلى (**دراسة الأعمال الأدبية باعتبارها صورا للواقع الاجتماعي.**)[3] حيث عرف هذا الاتجاه انتشارا واسعا في العالم لما يمنحه من معارف عن المجتمعات والبيئات المختلفة من جهة، وقدرة على فهم النص من خلال فهم البيئة التي أُنتج فيها من جهة أخرى، وبذلك "**النص لم يعد مجرد أداة للمعرفة بل أصبح هو نفسه ميدانا معرفيا مستقلا، أي مجالا لإنتاج معرفة تجعلنا نعيد النظر فيما كنا نعرفه عن النص،**"[4] ولم يعد الأديب مجرد مصوّرا لمجتمعه، وإنّما أصبح يسعى إلى تحقيق التغيير الممكن عن طريق الوعي، وتقديم الحلول للمشكلات الراهنة. ممّا طوّر الدراسات السوسيولوجية، التي أصبحت تسعى لتوضّح الطريقة التي يعبّر بها النص عن المجتمع وقضاياه.

---

[1]– قباري إسماعيل، **علم الاجتماع والإيديولوجيات**، المكتب العربي الحديث للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 1979، ص: 270.

[2]– روبير اسكاربيت، **سوسيولوجيا الأدب**، تعريب: أمال انطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص: 10، بتصرّف.

[3] – رنيه وليك، آوستن وآرن، **نظرية الأدب**، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د.ط)، 1992، ص: 142، بتصرّف.

[4] – علي حرب، **نقد النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص: 7.

يلاحظ الباحث أنّ النظريات الاجتماعية الحديثة، ركّزت اهتمامها على الرواية، لبحث القضايا الاجتماعية، وتحليل مختلف الظواهر والصراعات المشكلة له. وذلك على اعتبار أنّ الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعبير عن المجتمع، **"فالنسيج الروائي كشبكة مؤلفة من شخصيات وحوارات ولغة، إنّما يشابه نسيج الوجود الاجتماعي في تكوّنه من العناصر إيّاها شخصيات وحوادث ولغة."**[1] ممّا منحها القدرة على التعبير عن الواقع، وعرض صراعاته، والغوص في تناقضاته، حتى أصبح الروائي مؤرخا لأحداث العصر وقضاياه، ولسان أمتّه عوض الشاعر.

1–نشأة المنهج الاجتماعي وتطوّره عند الغرب:

ترجع الجذور الأولى للمنهج الاجتماعي إلى الأدب اليوناني، حين طرح "أفلاطون Platon" قضية العلاقات بين الأدبي والاجتماعي؛ في محاورتيه "إيون" و"الجمهورية"، إذ نجد ضمن محاورية **"ايون بشكل خاص نظرية عن الإلهام: فالشاعر تتهمه الآلهة وتأسره الحماسة. وتنتقل هذه الحماسة Enthousiasme من الشاعر إلى مؤوله؛ (المفسر) (شخصية ايون هي المؤول) ومنه إلى المستمعين. الشاعر قادر إذن على إثارة العواطف الجياشة في كل الأمور؛ ما يفسر الطبيعة الربانية التي تعزى إلى الشعر والشاعر القدرة على التدخل في الأمور العامة؛ التي تتطلب، بالعكس؛ تفوق العقل."**[2] ليكون بذلك هو أوّل من تطرّق إلى بحث العلاقات القائمة بين الأدب والحياة الاجتماعية؛ حين ربط بين مشاعر الشاعر والمتلقي عن طريق الوسيط الذي هو الشخصية، وأكّد على تأثير الشاعر على الأفراد عن طريق نصوصه الإبداعية.

كما تطرّق إلى نفس القضية من خلال كتابه الجمهورية؛ **"حيث طوّر أفلاطون نظرية عن مبدأ الفن الشعري، المحاكاة mimeses ونظرية في الأنواع الأساسية. وقد استنتج أيضا أنّ**

---

[1]– محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع**، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص: 16.

[2]– بول آرون وألان فيالا، **سوسيولوجيا الأدب**، ترجمة: محمد علي مقلد، مراجعة: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، يناير. 2013، ص: 13.

الصور الشعرية (الأساطير والخرافات) يمكن أن تؤثر تأثيرا عميقا في نفس الجمهور."[1] موضّحا بذلك أهمية الأدب ومدى تأثيره على تصرفات الأفراد وأفكارهم.

إذ أنّ نظرية المحاكاة عند "أفلاطون Platon" قائمة على أنَّ كلّ الفنون قائمةٌ على التقليد، (محاكاة المحاكاة). وبحسب نظريته "**كل ما يحتاج إليه الفنان هو أن يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات.**"[2] أي؛ أنّ "**المحاكي من وجهة نظر أفلاطون هو"صانع الصورة" التي هي الفضيلة، غير أنّ هذا الصانع أو المحاكي لا يعرف شيئاً عن الوجود الحقيقي، وعمله يشبه عمل المرآة.**"[3] وبهذا تكون المحاكاة عند "أفلاطون Platon" محاكاة للطبيعة أو المحاكاة للمحاكاة، ولهذا سميت بالمحاكاة البسيطة.

شهدت هذه النظرية –المحاكاة البسيطة–تطورا هاما على يد تلميذه "أرسطو Aristote، الذي استخدم نفس المصطلح أي "المحاكاة" ومنحه مفهوما عميقا، بحيث أكّد "**بأنّ الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط، بل هو يتصرّف في هذا المنقول وذهب أبعد من ذلك حين قال بأنّ الشاعر لا يحاكي ما هو كائن بل يحاكي ما يمكن أن يكون، أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو الاحتمال.**"[4]وبذلك جعل من الأديب فنانا مبدعا، يصوّر وقائع الحياة اليومية في عالم مبدع، ويحمّلها دلالات عميقة يسعى من خلالها إلى التغيير والإصلاح. وقد سميت بعد هذه الإضافات ب "نظرية محاكاة الجوهر"، وقد كان لها تأثير كبير على الآداب. لذا ظلت "**محاكاة الجوهر" هي المفهوم الرئيسي، والمركزي في التفكير عن الفن طوال قدر كبير من العصور الحديثة. وهي على وجه التحديد، تسود التفكير الجمالي والنقدي خلال الفترة المسماة "بالكلاسيكية**

---

[1] – بول آرون وألان فيالا، **سوسيولوجيا الأدب**، ترجمة: محمد علي مقلد، ص: 13.

[2] – جيروم ستولنيتز، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007، ص: 162.

[3] – آزاده منتظري، محمد خاقاني، منصوره زركوب، **النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره**، مجلة إضاءات نقدية، السنة 2، العدد 6، حزيران 2012، ص: 156.

[4] – شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993، ص: 33.

الجديدة"، التي تمتد تقريبا من عام 1550 إلى 1750."[1] حيث شهد كتاب "فن الشعر" "لأرسطو Aristotle" شهرة عالمية، خلّفت العديد من الترجمات والدراسات التي أثرت على مسار الدراسات الأدبية العالمية.

إلا أنّ مرحلة النضج والتنظير للعلاقة بين الأدب والمجتمع لم تتم إلّا في العصر الحديث عموماً والقرن العشرين خصوصاً، بفضل (**حركات التحرر التي كان لها دور كبير في حمل الأديب على الالتزام بقضايا أمته.**)[2] والتي جعلت منه خطيب الشعب وموجّه الفكر الجماعي، وفرضت عليه أن يجعل من قلمه وأدبه سلاحا يدافع به على شعبه ومجتمعه.

فنجد أنّ العلاقات بين الأدبي والاجتماعي توضّحت "**في فرنسا منذ القرن السابع عشر مع ظهور مؤسسات جديدة كالأكاديمية الفرنسية ومع الاعتراف بالكاتب كشخص اجتماعي إيجابي قادر على بلوغ مستوى الاحتراف في الإبداع الأدبي**"[3] وهذا ما دفع بالباحثين إلى الاهتمام بالأدب كقيمة مؤسسية، وعمّق العلاقة بين الأدبي والاجتماعي.

أمّا في منتصف القرن الثامن عشر، فطُرِحَت نظرية جديدة تعرف "بنظرية التعبير"، إثر التغييرات الاقتصادية، والسياسية، والثقافية... التي شهدتها أوروبا في تلك الفترة. ويمكن أن تعدّ هذه النظرية بمثابة ردّ فعل عنيف على نظرية المحاكاة. فهي تقوم على أنّ "**الأدب تعبير عن الذات، أي تعبير عن العواطف والمشاعر، والأدب علم المشاعر والأحاسيس، والقلب هو ضوء الحقيقة (لا العقل). أما مهمة الأدب ووظيفته فإنها تتمثل في إثارة الانفعالات والعواطف (...) وقد اهتمت نظرية التعبير بالأديب الشاعر أكثر من الأسلوب أو الشكل فالشخصية أهم من الحبكة أو الأحداث. ورأت بأنّ الأديب يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة.**"[4]

---

[1]– جيروم ستولنيتز، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة: الدكتور فؤاد زكريا، ص: 175.

[2]– مخلوف عامر، **الرواية والتحولات في الجزائر، (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص: 7، بتصرّف.

[3]– بول آرون وألان فيالا، **سوسيولوجيا الأدب**، ترجمة: محمد علي مقلد، ص: 15.

[4] – شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، ص: 53.

ألغت هذه النظرية الوظيفة الاجتماعية للأدب، وقواعد الأسلوب، والشكل، والعقل، والمنطق،... التي فرضتها نظرية المحاكاة، واهتمت بالذات والأحاسيس، واعتنت بالطبيعة والخيال،... ونادت ضمنيا بالتخلص من قيود "نظرية المحاكاة".

أمّا في انجلترا، كان الأدب في هذه الفترة، يعني كل ما في المجتمع من كتابة قيّمة، حيث إنّ **"انشحان" مفهوم الأدب بالقيمة كان أمرا بينا بذاته في هذه المرحلة التاريخية."**[1] فقيست جودة الأدب بما يتناسب مع قيّم وأفكار وأذواق المجتمع. أي؛ أنّ المقياس هو الإيديولوجية السائدة بالمجتمع بصورة واضحة، بيد أنّه **"لم يكن مجرد "تجسيد" لقيم اجتماعية معينة: إذ كان أيضا أداة حيوية لترسيخ هذه القيم بعمق ونشرها على نطاق واسع."**[2] لذا فيمكننا القول أن الأدب الانجليزي كان الأقرب إلى مفهوم الأدب الحقيقي والمميز، وهذا بتحميل الأديب أهداف سامية تخدم المجتمع بالدرجة الأولى.

أمّا القرنين التاسع عشر والعشرين، فقد شهدا ظهور اتجاهات ونظريات متعدّدة. ولعلّ أول هذه الدراسات هي الدراسة التي أشار إليها "روبير إسكاربيت Robert Escarpit" والمتمثلة في **"مؤلف مدام دوستال" الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية" كونه أول محاولة لدراسة منهجية لمفهومي الأدب والمجتمع. غير أن مدام دوستال ظلت بعيدة عن مفهوم "سوسيولوجيا الأدب" بالمعنى العلمي الحديث إذ قصرت همها في كتابها هذا، كما حددته هي نفسها، في خطابها التمهيدي "البحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين."**[3] حيث وضّحت "مدام دي دوستايل Madame de Staël" في هذا الكتاب أنّ الأدب يتأثّر بتغيّر المجتمع وسياقاته، وأنّه لا يمكن فهم الأدب إلّا من خلال المجتمع وإيديولوجياته، معتبرة أنّ المجتمع هو روح الأدب.

---

[1] – تيري ايغليتون، **نظرية الأدب**، ترجمة: ثائر ديب، دار منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1995، ص: 37.

[2] – **المرجع نفسه**، ص: 38.

[3] – روبير اسكاربيت، **سوسيولوجيا الأدب**، تعريب: أمال انطوان عرموني، ص: 7.

لتظهر بعدها المدرسة الجدلية التي أسّسها الفيلسوف الألماني "جورج فيلهلم فردريك هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel"؛ الذي شرح علاقة "**الأدب بالمجتمع من خلال محاضرته عن فلسفة التاريخ والتي ألقاها في عام 1822.**"[1] وحدّد فيها علاقة الأدب بالمجتمع في قوله: "**الآداب تعبّر وبشكل كامل عن مجتمعاتها، وأنّه بإمكاننا فهم هذه المجتمعات من خلال الدراسة الواعية لآدابها.**"[2] فتغيّر الأدب بتغيّر المجتمعات، يجعله وسيلة جيّدة لفهم المجتمعات السابقة أو المختلفة.

أكّد "هيجل Hegel" أنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جدلية؛ حيث "**ارتبط النقد الجدلي بالمادية التاريخية، وأخذ منها ركائزه الأساسية، وأهمها أن النتاج الأدبي بما في ذلك الرواية، هو شكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع، وما دام المجتمع يشهد صراعا بين طبقاته حول المصالح المادية، فهذا يعني أيضا أن الصراع موجود على مستوى الفكر. ومن هنا تدخل الرواية، باعتبارها أدبا أي شكلا من أشكال الفكر، في خضم الصراع الفكري الاجتماعي.**"[3] فحسب هذه النظرية، الصراع الاجتماعي غالبا أساسه مادي، الأمر الذي ينعكس على الفكر المجتمعي، وبالتالي على الأدب عموما والرواية خصوصا، فهي تسعى بمختلف الطرق الفنية إلى التعبير عن هذا الصراع، الأمر الذي يؤثر على بنياتها المختلفة.

ظهرت نظرية أخرى تعرف "بنظرية الخلق" أو "الفن للفن"؛ في أواخر القرن التاسع عشر "**أي في عهد الانحطاط السياسي والاقتصادي والأدبي والفكري، وقد جاءت هذه النظرية كردّ فعل على تحول الفنّ إلى سلعة في العالم الرأسمالي، فهي في أصولها حركة احتجاج ونقد عنيف لوضع الفن والأدب المترد.**"[4] وقد ظهرت هذه النظرية عند أمثال: "إيمانويل كانط

---

[1] – محمد علي البدوي، **علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)**، دار المعرفة الجامعية، البلد، ط1، 2011، ص: 50.

[2] – فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية**، دار اسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص: 38.

[3]– حميد لحمداني، **النقد الروائي والاديولوجيا، (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، آب. 1990، ص: 56.

[4] – شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، ص: 65.

Emmanuel Kant، و"شارل بودلير Charles Baudelaire"، و"أوسكار وايل Oscar Wilde"، و"ثيوفيل جويتيه Théophile Gautier"، الذين رفضوا الوظيفة النفعية للأدب، وصلة الأدب بالمجتمع، ومنحوا الأهمية للجانب الجمالي والفني فقط، ودعوا للفن الخالص أو الفن للفن.

أمّا في القرن العشرين، فبرزت "نظرية الإنعكاس" أو "المادية التاريخية" عند "كارل ماركس Karl Marx"، والتي تميّزت بقدرتها على الاستمرار، ولعلّ هذا راجع إلى منهجها الذي تميزت به عن سائر النظريات، حيث أنّها **"لم تركّز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبي (ركّزت نظرية المحاكاة على زاوية المتلقي، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبي)، وإنّما تناولتها من كافة جوانبها."**[1] فهذه النظرية اعتنت بمختلف جوانب النص الأدبي من المبدع، والإبداع، والمتلقي. وبذلك قفزت بالأدب قفزة جوهرية، وحوّلت النظرة لعلاقة الأدب بالمجتمع، وجعلتها علاقة تأثير وتأثّر.

وضّح "ماركس Marx" أنّ **"اختزال الأفكار إلى مجرد انعكاسات للأوضاع المادية هو ببساطة غلطة منطقية."**[2] فالنّص يتأثّر بالتغيرات الطارئة على المجتمع، كالخلفيات التاريخية، والعقائدية،... التي تؤثر في وعي الكاتب، وكذلك المستوى الفكري والثقافي بالمجتمع الذي ينشأ فيه المتلقي، والتي تؤثّر بالضرورة على الشكل الفني والموضوعي للنص.**"حيث أن الماركسية لا تأخذ بالفرد في ما تعالج وتتمحص في دراساتها المجتمع ككلّ."**[3]

وإذن فإنّ الأدب يقيّم بدرجة تصويره لروح المجتمع وعكس حقيقته، وكذلك بقدرته على إصلاحه والنهوض به، وبمدى تأثيره في المتلقي ووعيه. حتى أنّنا نجد من بين الاتجاهات الأساسية

---

[1] – شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب**، ص: 83.

[2] – ديفيد هوكس، **الأيديولوجية**، ترجمة: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ن)، (د.ب)، (د.ط)، 2000، ص: 74.

[3]– جورج لوكاش، **نظرية الرواية وتطورها**، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، (د.ن)، (د.ب)، (د.ط)، 1987، ص: 8.

لهم **"اتجاه يركز على منشأ الظواهر الأدبية وأصولها التاريخية."**[1] حيث أصبح التناول المادي–التاريخي للظواهر الاجتماعية يعتبر من أهم المبادئ التي ترتكز عليها المدرسة الماركسية. ولهذا عرفت هذه النظرية وارتبط اسمها بالمادية التاريخية.

ليبرز بعده "جورج لوكاتش György Lukács" مؤسس "نظرية الرواية"، التي استمد معالمها وأسسها من دراسات"هيغل Hegel"، و"كارل ماركس Karl Marx" **"فصلته العميقة بالفلسفة هيأت له، بعد رحلة بحث، الأساس الذي تقوم عليه نظرية الرواية فيما بعد،"إذ ظل يتردد حينا بين هيغل وكانت وذلتاي وزيمل وماركس وفيبرو غيرهم."**[2]وربط بين الماركسية والجدلية الهيغلية لتأسيس نظرية روائية ناضجة تقوم على مفهوم الكلية. الذي أكّد من خلاله أنّ الهدف من الأدب **"هو تحقيق النظرة إلى العالم وأن الأهمية الحقيقية في الأعمال الأدبية هي "النظرة العقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب."**[3] والتى تعبّر عن هموم الجماعة ووعيها في صورة مبدعة. وهذا ما جعله يهتمّ بمواضيع الرواية، وطريقة معالجتها لمختلف قضايا المجتمع. ويؤكّد على ضرورة الجمع بين الواقعي والخيالي، للتعبير عن المواضيع الأساسية والمصيرية، التي يحتاج المتلقي لتحليلها، واستيعابها لينضج فكريا، أو أخلاقيا، أو ثقافيا،...

الاهتمام الشديد بالموضوع لم يمنع اهتمام "لوكاتش Lukács" بالشكل، الذي استطاع أن يحقّق ويوضّح معالم العلاقة بين الأدبية والمجتمع، حين جمع وفق علاقة جدلية بين **"القيمة الجمالية من جانب والقيمة التاريخية من جانب آخر."**[4] فكانت بذلك أول نظرية روائية سوسيولوجية ناضجة.

---

[1]– ميخائيل خرابتشنكو، **الإبداع الفني والواقع الإنساني، (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)**، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2012، ص: 301.

[2]– هادي شعلان البطحاوي، **مرجعيات الفكر السردي الحديث**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص: 19.

[3] – **المرجع نفسه**، ص: 26.

[4] – **المرجع نفسه**، ص: 20.

لتظهر بعدها "نظرية البنيوية التكوينية" لمؤسّسها "لوسيان غولدمان Lucien Goldmann"، والتي تعتبر أهم نظرية نقدية في إطار الدراسات السوسيولوجية الأدبية، ومردّ ذلك أنّها اعتمدت على أصول فكرية وفلسفية، إذ **"يستمد العمل الفني معناه، عند غولدمان من علاقته بالعالم المحيط، وأنّ أيّ قراءة تستغني عن ذلك العالم قراءة مبتورة، لا يمكنها أن تصل إلى حقيقته، لأنها لا تصل إلى "رؤية العالم" التي يعبّر عنها العمل."**[1] وقد حقّقت نظريته انتشارا واسعا كونه قارب النصوص الأدبية، وحلّلها وفسّرها من داخل المجتمع وفق منهج علمي جدلي.

سعت البنيوية التكوينية **"إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ."**[2] ودعت إلى تفسير النصوص انطلاقا من التغيرات الاجتماعية وعبر تسلسلها التاريخي؛ فكانت **"تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه."**[3] وهذا بغية إيجاد العلاقة بين مضمون العمل الأدبي وحقيقة الواقع التاريخي والاجتماعي الذي يعبّر عنه.

وحسب هذه المبادئ والمفاهيم التي جاء بها "غولدمان Goldman"؛ **"فإنّ تحليل الرواية ينبغي أن يتجه في المقام الأول إلى بنية العمل الداخلية، وهذا ما يسميه غولدمان المرحلة الأولى من التحليل، ويطلق عليها: مرحلة الفهم la compréhension. ومن المعروف أنّ "غولدمان" لا يقف عند هذا الحد، ولكنّه يقول أيضا بضرورة الانتقال إلى المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي تؤكد انتماء منهجه إلى سوسيولوجيا الأدب، ويطلق عليها مرحلة التفسير L'explication، ويتم فيها الربط بين البنية الدالة وبين إحدى البنيات الفكرية**

---

[1] – هادي شعلان البطحاوي، **مرجعيات الفكر السردي الحديث**، ص: 98.

[2] – **المرجع نفسه**، ص: 7.

[3]– جمال شحيد، **في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص: 9.

المتصارعة في الواقع الثقافي للمجتمع."[1] وهذا الربط بين البنية الداخلية وبين البنيات الخارجية يتمّ عبر بنى ذهنية تنطلق من داخل النص بغية معرفة مدلولاته وصياغته لرؤية العالم.

ولا بدّ من الإشارة "**قبل إتمام الكلام عن البنيوية التكوينية عند "غولدمان" إلى أنّ هذا الناقد يميز بين مستويين من الوعي الاجتماعي: الوعي الواقع، والوعي الممكن: فالوعي الواقع، هو مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى. وهذه التصورات تبدو ثابتة وراسخة بحيث لا يمكن تصور وجود الجماعة المذكورة بدونها. أمّا الوعي الممكن، فهو الذي يجسّد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة. وهناك علاقة وثيقة بين الوعي الواقع والوعي الممكن، غير أنّ الوعي الممكن هو المحرك الفعال لفكر الجماعة، بل هو الذي يرسم مستقبلها، ويعطيها صورتها الحيوية في الحاضر، والمستقبل."**[2] وبالتالي يجب العمل والتركيز على هذا الأخير في الإبداعات الأدبية.

نجد بعده "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine" الذي يعدّ أهم المنظرين لسوسيولوجية الرواية، فقد قام بنقد مختلف النظريات التي تتعامل مع النص بهدف تطوير مناهج بديلة لتحليل النصي الأدبي، والروائي خصوصا. والملاحظ أنّه لم يخض طويلا في موضوع علاقة الرّواية بالواقع، وأكدّ على أنّها علاقة بديهية لا تتطلب الخوض فيها عميقا، وذلك باعتبار أنّ الرواية "**تتطور باستمرار وتعكس بأمانة كلّ التغيّرات الاجتماعية، إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم."**[3] وأكّد أنّ الرواية ليست انعكاسا للواقع، فهي لا تصوّر كلّ ما يحدث في العالم الحقيقي، ولكنّها تعكس الجوانب التي تؤكّد أو تغيّر الوعي الجمعي.

---

[1] – حميد لحمداني، **النقد الروائي والاديولوجيا، (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)**، ص: 68.

[2] – **المرجع نفسه**، ص: 69.

[3] – ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 213.

كما تمكّن "باختين Bakhtine " من الدمج **"بين مقولتين متعارضتين؛ الأولى تنظر إلى النّص بوصفه دلالة لسانية محضة ويتبناها الشكلانيون الروس، والثانية تقول أنّ النّص تعبير اجتماعي إيديولوجي ومعتنقوها كثيرون: لوكاش غولمان، ماشري...وينطلق باختين من فكرة واضحة؛ الرواية كينونة اجتماعية تاريخية–وكينونة لغوية، فهو ينظر إلى الرواية كممارسة لغوية في علاقة عضوية مع المجتمع. (..) باعتبار أنّ المظهر اللّساني للنّص هو في الوقت نفسه اجتماعي**."[1] وهذا الدمج نتج عنه تأسيس توجّه جديد يعرف "بالحوارية ".

انشغل "باختين Bakhtin" بهذا المفهوم الجديد الذي جعله يعيد **"النظر في حقيقة النص الروائي، فهو نصّ ذو طبيعة حوارية بالضرورة حيث تتصارع الأصوات الإديولوجية ولا تكون هنالك غلبة إديولوجية ضد أخرى. ويكون موقف الكاتب تام الحياد. ولدراسة هذه الحوارية لا بد من البحث عن تعددية الأصوات في النص ذاته سواء على المستوى التركيبي أو المستوى الدلالي**."[2] وقد حقّق مفهوم "الحوارية" قفزة مهمة في الدراسات السوسيولوجية. خصوصا أنّه لم يطبقها على الرواية فقط، وإنّما سعى إلى توسيع مجالاتها الدراسية. واستطاع تأسيس منهج سوسيولوجي روائي متكامل الرؤى، قريب جدا من السوسيولوجية التي جاء بها "بيير زيما Pierre V. Zima" بعده.

يرجع الفضل إلى الناقد التشيكوسلوفاكي "بيير زيما Pierre V. Zima" في بناء منهج سوسيولوجيا النص الروائي، حيث ظهرت ملامحها الأساسية في كتاباته. "**سواء في كتابه "من أجل علم اجتماع النص الأدبي" أو في كتابيه:" رغبة الأسطورة، قراءة سوسيولوجية لمارسيل بروست" و"الازدواجية الروائية: بروست كافكا، موزيل**."[3] التي حدّد فيها أسس ومبادئ سوسيولوجيا الرواية التي جاء بها من سبقه من الباحثين. ويجدر بي التأكيد على أنّ "بيير زيما

---

[1]– سامية داودي، **ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز**، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، المجلد: 8، العدد: 13، يناير 2013، ص: 71.

[2] – حميد لحمداني، **النقد الروائي والاديولوجيا، (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)**، ص: 81.

[3] – **المرجع نفسه**، ص: 71.

Pierre V. Zima" لا يعدّ مؤسس سوسيولوجيا الرواية، وإنّما هو من وضعها في إطار منهجي واضح المعالم. وهذا لا يعني أنّه اكتفى بتنظيم ما جاء به سابقوه، بل في الحقيقة أنّه قدم إضافات مميزة؛ حيث أقام منهجه على **"التآلف بين الأبحاث الشكلانية والبنيوية الحديثة، وبين النتائج التي توصلت إليها سوسيولوجيا الأدب كما قدمها غولدمان في البنيوية التكوينية."**[1] هذه المزاوجة بين النظريات والمناهج جعلته يستفيد من مميزات كل اتجاه، وكذلك تجنب الانتقادات التي تعرض إليها كلّ منها، لينتج منهج "سوسيولوجيا النص الأدبي" أكثر نضجا وتطورا.

يهتم منهج سوسيولوجيا النص الأدبي" بدراسة المجتمع في النصوص الأدبية من حيث الطريقة التي يتفاعل بها **"النص الأدبي مع المشاكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة."**[2] ويسعى للكشف عن تأثير الجانب الاجتماعي على المستوى اللساني، ثم تأثير قضايا المجتمع وتحوّلاته على لغة النص. مؤكّدا أنّ الافتراض القائم على **"أنّ بنية الجملة ظاهرة محايدة، تنعزل عن العداوات الاجتماعية والخلافات الأيديولوجية، افتراض خاطئ."**[3] فالمجتمع هو الذي يمنح اللغة ووحداتها قيمة أساسية في النص، وبالاستعانه بهما يجسّد الروائي أفكاره، ويطرح قضاياه، ويعالجها.

---

[1]– عمر عيلان، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، (دراسة سوسيوبنائية)**، الفضاء الحر، الجزائر، (د.ط)، سبتمبر 2008، ص: 74.

[2]– بيير زيما، **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشدي، وسيد البحراوي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991، ص: 172.

[3]– محمد سعيد فرح، ومصطفى خلف عبد الجواد، **علم اجتماع الأدب**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2009، ص: 60.

2–نشأة المنهج الاجتماعي وتطوّره عند العرب:

يستشف الباحث علاقة الأدب العربي بالواقع، من خلال الأشعار التي رصدت حياتهم، وصوّرت مجتمعاتهم، وكشفت عن طبيعة بيئتهم، منذ العصور القديمة، وجعلته "**يدخل كعنصر جوهري في التحليل البنائي لروح العصر، كما يضفي عنصرا اجتماعيا وإيديولوجيا يشكل خلفية ثقافية تكمن تحت السطح، أو خلف القناع.**"[1]حيث لعبت النصوص الشعرية دورا هاما في فهم المجتمعات العربية القديمة، وكشف تصوّراتهم، وإبراز عاداتهم، وتصوير حروبهم،... الخ من خلال ما تحمله من خلفيات ودلالات كمبثوثة بين الأسطر والكلمات.

تأثّر العرب القدامى أيضا ب"نظرية المحاكاة" ل"أرسطو Aristotle"، من خلال ترجمة ودراسة كتابه "فن الشعر"؛ وهذا ما يظهر أيضا من خلال "**الحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذي نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة في كتب النقد القديم التي تحث على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين.**"[2] وهو ما يدلّ على وعي العرب القدامى بقيمة الأدب وعلاقته بالمجتمع. حيث برز العديد من الباحثين العرب الذين حاولوا التنظير لهذه العلاقة، وقاموا ببعض المحاولات والدراسات التطبيقية، والذين سأذكر منهم: "الجاحظ"، و"الفارابي"، و"ابن سينا"، و"ابن رشد" و"ابن خلدون"، نظرا لوضوح نظرياتهم النقدية الاجتماعية.

برز الاهتمام بالجانب الاجتماعي في القرن الثالث الهجري، في دراسات "الجاحظ" الذي تحدث عن أهمية الشعر وعلاقته بالحياة الاجتماعية، و"**جاء بأشعار وشرحها لأن شرحها يعينه**

---

[1]– محي الدين أبو الشقرا، **مدخل الى سوسيولوجيا الأدب العربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيظاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 59.

[2]– آزاده منتظري، محمد خاقاني، منصوره زركوب، **النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره**، ص: 170.

على استخراج ما فيها من معرفة علمية."[1] ورغم أنّه اهتم بالألفاظ اهتماما كبيرا، لكنّه لم يغفل عن المعاني، ودور اللفظ في إيصال المعنى المراد، معتبرا أنّ "**الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير.**"[2] ومؤكّدا على ضرورة الاهتمام بجزالة الألفاظ، والعناية باختيارها حتى تصل المعاني تامّة وصحيحة للمتلقين. موضحا دور الأدب في نشر المروءة، والكرامة، والشجاعة،... الخ. وقد أثبت ذلك من خلال دوره في الحروب والصراعات السياسية والفكرية. إضافة لخوف العرب من الهجاء واجتهادهم في تجنبه. كما أنّه لم يغفل الحديث عن التخييل ودوره في إنشاء الصور والدلالات. وبذلك كلّه جعل اللّغة خادمة للكاتب وحاملة للمعاني التي يريد تكثيفها، وأنكر فكرة "الفن للفن"، ودعا للاهتمام بالفن كوسيلة للتأثير.

تحدّث "الجاحظ" أيضا عن شعر المولدين وقارنه بشعر العرب، وقام بالموازنة الشعرية بينهم وأرجع الأفضلية إلى القدامى. موضحا أنّ "**ذلك عن قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق.**"[3] أي أنّه ربط نظم الشعر بذات الكاتب وامتلاكه للموهبة والسليقة، إضافة إلى العرق والبلد، وبذلك جعل البيئة أحد أهم العوامل المؤثرة في نظم الشعر.

هناك أيضا "ابن سينا" الذي عاش في أواخر القرن الرابع الهجري وبداية القرن الخامس الهجري، ورغم أنّ (**تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر لم يحدث أي أثر في النقد الأدبي.**)[4] إلّا أنّ أهمية الكتاب ترجع في كونه كان أدّق النقاد فهما لما جاء في كتاب "فن الشعر" لأرسطو Aristotle، حيث أدرك نظرية المحاكاة التي هي جوهر الكتاب، كما استطاع إدراك طائفة من المبادئ النقدية الجوهرية. وهذا ما أقرّه "طه حسين" في قوله: "**ولكن "ابن سينا" قد فهم حق الفهم نظرية المحاكاة وجاء بصورة صحيحة للصناعة الشعرية، وللوسائل التي يتوسل بها في**

---

[1]– إحسان عباس، **تاريخ النقد العربي عند العرب، (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص: 94.

[2]– عمرو أبو عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، 3، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ص: 132.

[3] – **المرجع نفسه**، 1966، 4، ص: 381.

[4] – إحسان عباس، **تاريخ النقد العربي عند العرب**، ص: 411. بتصرّف.

التغلب على الصعاب التي تعترض الشاعر."[1] فقد كان تلخيصه لكتاب "الشعر" أوضح صورة من سابقيه كلّهم، بما فيهم من تلخيص "ابن رشد" الذي جاء بعده، ومع ذلك أخطأ في تفسير "الملحمات" و"الملهات" وقابلهما ب "الهجاء" و"المدح" عند العرب، والاستشهاد بأشعار العرب القدامى.

كما أدرك "ابن سينا" أهمية صدق المضمون، وأفضليته على الشكل، فراح "**يقارن بين أثر المحاكاة–وهو التخييل–وبين التصديق، فيرى أن كليهما إذعان، إلّا أنّ التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، ومضي في تبيان المحاكاة وضروبها، وكيف يكون إحداث التعجب صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى، ويفرّع أنواع الحيل التي بها تتعدّد الصيغات الشعرية، ثم يعرّج على أنواع الشعر عند اليونان معتمدا–في أغلب الظن–على ما أورده الفارابي من قبل.**"[2] ولذا اهتم بمضمون النصوص الشعرية والصدق فيها أكثر من اهتمامه بالشكل. دون أن ينكر أهمية التخييل وتحريف القول عن الكلام العادي المباشر.

حرّر "ابن سينا" الشعر من قيوده، وسمح للشاعر بالتبحر في عالم التخييل، ليوصل أفكاره وأحلامه بصورة فنية تتلذّذ بها نفس القارئ. وقد شبّه الشاعر بالمصوّر، في قوله: "**الشاعر يجري مجرى المصور: فكل واحد منهما محاك، والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة، وإما بأمور يقال إنّها موجودة وكانت، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر(...) والشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات وبالحقيقة إذا حاكى بما ليس له وجود ولا إمكانه، وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكي به موجوداً لكنه قد حرف عن هيئة**

---

[1]– طه حسين، **تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر**، من كتاب أبي الفرج قدامة بن جعفر، **نقد النثر أو كتاب البيان**، تحقيق: عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1980، ص، ص: (27-28).

[2] – إحسان عباس، **تاريخ النقد العربي عند العرب**، ص: 413.

وجوده."[1] وظاهر قوله هذا أنّ الشاعر يصوّر عالمه وواقعه، ويعبّر عن قضاياه ومشاكله، لكن ذلك لا يكون دائما بصورة مباشرة وواضحة، بل قد يعمد إلى التخييل والمحاكاة التي هي في حقيقتها تصوير للواقع من جانب مختلف فقط. وبذلك ربط الأدب بعالم وواقع الكاتب والقارئ.

أمّا في القرن الثامن الهجري فنجد "ابن خلدون" الذي كان مهتّما بفروع دراسية كثيرة منها: الأدب، والفلسفة، والتاريخ، والجغرافيا، وعلم الاجتماع الذي سماه بعلم العمران البشري، كما اهتم بتاريخ المجتمعات البشرية،... معتبرا أنّ دراسة الماضي ترشدنا إلى دراسة وفهم الحاضر. وقد برز اهتمامه بالمجتمع وربط الأدب بالتغييرات التي تطرأ عليه من خلال أبحاثه وكتبه التي تعدّ أهم دراسات في هذا المجال، ففي **"فكر ابن خلدون نجد جذور النظرية الاجتماعية للظاهرة الأدبية، وقد تمثلت هذه الجدور في أمرين: أوّلهما نظرته للشعر بوصفه نشاطا إنسانيا، يوجد في كل لغة. وله أساليب تخصه وشروط لإحكام صناعته، أمّا الأمر الثاني فيتمثّل في معالقته بين وضع الأدب والأدباء وبين أطوار الدولة، نشأته وازدهارها ثم اضمحلالها."**[2]

كما أكّدت "نانسي بارتنر Partner Nancy": **"أنّ ابن خلدون أضاف تحليلاً موضوعياً لتحول الثقافة في القرون الوسطى مبيناً دور الأسباب الاجتماعية والاقتصادية في التغيير الاجتماعي والتاريخي، فكان المؤرخ المسلم الوحيد الذي عزا التغيير التاريخي لأسباب اجتماعية واقتصادية، من خلال منهجية وطرح علمي تحليلي متسلسل مبيناً العلة والسبب."**[3] وهذا ما يؤكّد أنّه تطرق إلى أبرز الأسس التي جاءت بها النظريات الاجتماعية الحديثة، على الرغم من أنّه لم يكن يولي النقد الأدبي اهتماما خاصا، وإلّا لكان ربما قد أسّس منهجا متكاملا لسوسيولوجيا الأدب في عصره.

---

[1]– الحسين أبو علي بن عبد الله بن الحسن ابن سينا، **الهداية في المنطق، ج3**، تحقيق محمد أحمد عبد الحليم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 467.

[2] – محي الدين أبو الشقرا، **مدخل الى سوسيولوجيا الادب العربي**، ص: 56.

[3]– جهاد علي السعايدة، **دراسة تحليلية نقدية للمآخذ على فكر ابن خلدون في نظرته للعرب ونظريتي العصبية والدولة والمنهج الذي اتبعه**، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، المجلد: 30، العدد: 3+4، 2014، ص، ص: (498-499).

أمّا بعد كتابات "ابن خلدون"، فقد توقفت الكتابات التي تهتم بالإنسان والمجتمع، –بسبب سقوط الحضارة الإسلامية–إلى غاية عصر النهضة، الذي برز في كتابات مفكري ذاك العصر، أمثال: "الطهطاوي" "الأفغاني"، و"ابن باديس"، و"مالك بن نبي"،... وغيرهم ممن كتبوا حول مجتمعاتهم وواقعهم الاجتماعي وما يتخلّله من أحداث، وما شهدته تلك المجتمعات من تطورات سياسية، واجتماعية،...

برزت روافد هذه الحركة الأدبية الحديثة في العالم العربي، على يد مجموعة من الأدباء الذين تأثّروا بالدراسات الغربية؛ فنجد في "مصر" مثلا: "محمود أمين العالم": الذي يعدّ أحد أهم وأبرز الأسماء في مجال المناهج والدراسات النقدية العربية، والذي له إسهامات جادة في هذا المجال، وقد حاول التأطير للممارسة التطبيقية للنقد، من منظور سوسيولوجي يتقاطع مع البنيوية التكوينية، وسوسيولوجيا النص. وقد قال في ذلك: "**ان أول واجب على الأدب العربي أن يتعرف الحياة الجديدة للأمة العربية، ويقودها، ويجد في إصلاح عيوبها، ويرسم لها مثلها الأعلى، ويستحثها للسير إليه، ان الأدب العربي إلى الآن تغلب عليه النزعة الفردية، لا النزعة الاجتماعية. وأرى أن الأدب العربي يجب أن يتّجه من جديد بقوة ووفرة إلى النزعة الاجتماعية. حتى يعوّض ما فاته منها، ومستقبل الأمة العربية وحاضرها في أشد الاحتياج إلى الأدب الاجتماعي لينهض بها.**"[1] راجيا بذلك من الأدباء أن لا يركزوا على أنفسهم، وطموحاتهم، وآمالهم، ونزعاتهم الفردية، كما حمّلهم عبء مهمة الإصلاح الاجتماعي، التي جعلها الوظيفة السامية للأدب.

ولعلّ كتابه "في الثقافة المصرية" الذي ألّفه بالاشتراك مع "عبد العظيم أنيس"؛ أحد أهم الانجازات التي أثّرت على النقد العربي الحديث. فهو "**حصيلة معركة هامة من معارك النقد العربي الحديث، وهي معركة بدأت في الأربعينيات ولم تنته إلا مع نهاية السبعينيات. وظلت آثارها قائمة حتى الآن في المعارك الجديدة (المعاصرة)، (...) تلك هي معركة الالتزام الاجتماعي**

[1] – بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار المريخ، الرياض، ط3، 1986، ص: 138.

للأدب أو ما يسمى بالواقعية."[1] ولذا هو يعدّ من أهمّ الكتب التي حوّلت مسار النقد في العالم العربي إلى التوجه الاجتماعي، والنقد الواقعي الماركسي في العالم العربي.

نجد أيضا، في "مصر" "طه حسين" الذي يعتبر من أوائل مؤسسي المنهج الاجتماعي في الأدب العربي، فقد أرجع الإنتاج الأدبي إلى الظواهر الاجتماعية التي تؤثر في الأعماق النفسية للأديب، والتي تولّد لديه رغبة ملّحة في التعبير عنها؛ وجعلها عناصر ضرورية في تحليل الأدب وتوجهاته.

وهو ما وضّحه حين ربط بين الظاهرة العذرية وبين الوسط الاجتماعي الذي خلقت فيه؛ فالمحيط الاجتماعي يظهر في أبعاد العذرية من خلال موضوع الحرمان واليأس والتعدّد الطبقي الذي برز في المجتمع العربي أيام "بني أمية". بينما تجلى الترف في أشعار الطبقة الغنية. إذ أنّ **"التجديد الذي لحق بالغزل العربي في العصر الأموي، واستقل في قصائد كاملة بعدما كان متعلقاً بالمقدمات الطلية، لم يكن تجديداً اعتباطياً، وإنّما كان يتشكل الوعي الاجتماعي نتيجة التحول الذي حصل في المجتمع الأموي، إذ انفرد الأغنياء بالقصيدة الإباحية ليصوروا فيها ترفهم ولهوهم، وكان الرائد في ذلك "عمر بن أبي ربيعة". أما الفقراء فقد تشكل وعيهم وفق حالتهم البائسة، ووضعهم المزري، فعبروا عن يأسهم وحرمانهم من خلال القصيدة العذرية."**[2] فحسب"طه حسين" انقسام المجتمع الأموي إلى طبقتين متباينتين، أدّى إلى تجديد الشعر وانقسامه إلى نوعين، واحد تجدّد ليحمل أفكار الطبقة الغنيّة ولذا تميّز بالإباحية والترف، والآخر تجدّد بحسب طبقة الفقراء واليائسين فتشبّع بدلالات الحرمان وفقدان الأمل، ليعبّر عن أحاسيس تلك الطبقة الفقيرة والمحرومة.

برز هذا التوجه في معظم أعمال "طه حسين"، فقد صوّر بدقة المجتمع العباسي أيضا، من خلال دراسته لبعض شعراء هذا العصر أمثال: "المتنبي" و"المعري"، كما صوّر العصر الحديث من

---

[1] – سيد البحراوي، **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993، ص: 87.

[2]– أنور عبد الحميد الموسى، **علم اجتماع الأدبي، (منهج "سوسيولوجي" في القراءة والنقد)**، دار النهضة العربية، (د.ط)، (د.ت)، ص: 129.

خلال كتابه "المعذبون في الأرض"، حيث قام بتصوير معانات المجتمع المصري قبل ثورة 23 يوليو، مبرزا التفاوت الطبقي الذي شهده المجتمع.

أذكر أيضا "سلامة موسى" الذي دعا إلى إنتاج أدب جديد يخلو من التنميق اللغوي، وطالب بتجاوز العنصر الجمالي والمشاكل الشخصية في العمل الأدبي؛ والاهتمام بتصوير المجتمع والأفراد والقضايا التي تهمّهم؛ والتركيز على الرسائل التوعوية التي يحملها العمل الأدبي بغية خدمة المجتمع. وقد ألف نحو أربعين مؤلفا خصّصها لتوجيه الأدباء نحو المنهج الاجتماعي، وتحميلهم مسؤولية توعية الشعب وتغيير الوعي الجمعي السائد، نحو وعي آخر مثالي يخدم مصالح الشعب وتطلعاتهم.

أراد "سلامة موسى" إنتاج أدب سامي يرتقي عن جوانبه البلاغية والأسلوبية... إلى الجوانب الدلالية الاجتماعية للأدب. فحسبه (**ليس سبيل التفوق فى الأدب بمعرفة أقسامه وأساليبه وأصوله وفروعه، بل أن نعمد إلى الحياة ذاتها، فندرسها كما هي في طبيعتها. فأحسن الأدباء وأنفعهم للقراء هو ذلك الذي يختلط بالناس ويدرس مسائلهم الاجتماعية والاقتصادية، يعرف كيف يعيشون وكيف يموتون وكيف يحبون ويكرهون، لأن موضوع الأدب هو الحياة التي إذا وقفنا على شيء من أسرارها تفتحت لنا أبواب المعاني وانقادت لنا اللغة في التعبير عنها.**)[1] حيث أنكر تقييم الأدب على أساس البلاغة وجزالة اللغة وشعريتها وجمالياتها، ودعى إلى الابتعاد عن التنميق اللغوي، ونهى عن تقييم الأدب على أساس المعاني والدلالات الفكرية والتوعية التي يحملها في ثناياته. لأنّ تركيز الأديب على الجانب اللغوي والجمالي يبعده عن هدفه الأساسي والسامي المتمثّل في خدمة المجتمع والأفراد.

"كذلك نجد "توفيق الحكيم" الذي جسد المنهج الاجتماعي في كتاباته خاصة "يوميات نائب في الأرياف" الذي صور فيه كثيرا من المشكلات الاجتماعية، التي يعاني منها المجتمع الريفي المصري قبل ثورة 23 يوليو1952. وصور فيه ذلك التفاوت الطبقي، كما عبر عنه

[1]– سلامة موسى، **في الحياة والأدب**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2012، ص: 111، بتصرّف.

أيضا في مقالة له بعنوان "الأدب خادم للجماعة حافظ للقيم"، وأيضا من خلال مقال تحت عنوان "الأدب طريق إلى إيقاظ الرأي" فيعلن الحكيم بأن "مهمة الكاتب ليست إمتاع القارئ فقط بل في التفكير معه."[1]، إضافة إلى "لويس عوض"، "سيد يس"، و"أحمد عطية"، و"قاسم عبده قاسم"، و"أحمد ابراهيم الهواري"، "غالي شكري"،...

أمّا في "سوريا"، فترجع أوّل محاولة جادة لكتاب"الأدب والأيديولوجيا"، للناقدين "نبيل سليمان" و"بوعلي ياسين"، الذي صدر سنة 1973. والذي "**يمكن أن يكون مدخلا لفهم الأدب في سورية، وقد تم اختيار من يمثلون كافة الألوان الإبداعية شعرا وقصة ومسرحية ورواية، وكافة التوجهات السياسية، والناقدان في دراستهما لم ينطلقا من أحكام مسبقة إنما من النصوص المدروسة على صعيد النصوص ونقدها، وكان جل اهتمامهما بالأعمال الأدبية المدروسة دون إغفال الشكل، ويرجع الناقدان حصر بحثهما في عام 1967 والأعوام الستة التي تلته إلى سببين، الأول تقني يهدف إلى تصنيف مجال البحث والثاني نابع من الاقتناع بأن هزيمة حزيران قد كشفت بشكل فاضح أوراق الطبقة الحاكمة.**"[2] فقد تناول الناقدان تأثير هزيمة حزيران على الوطن، من خلال مختلف الأعمال الأدبية باختلاف أشكالها، فتراوحت النماذج المعتمدة بين الرواية والقصة والمسرح والشعر، وأظهرا تأثير المجتمع على اتجاهات ومواضيع النصوص، وحتى أساليب الكتابات الأدبية، ممّا مكّنهما من تقديم مفهوم واضح للعلاقة بين الأدب والمجتمع.

نجد أيضا الناقد السوري "جمال شحيد"، صاحب كتاب "في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، والذي يعدّ "**أول تنظير عربي في المنهج البنيوي التكويني وقد نشر**

---

[1]– حلاب نور الهدى، **المنهج الاجتماعي في النقد، (نشأته وخصائصه)**، مجلة مركز دراسات الكوفة، مجلة فصلية محكمة، العدد 38، 2015، ص: 270.

[2]– صالحة عباسي، **سوسيولوجيا النص الأدبي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر**، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في النقد والمناهج، تحت إشراف: صالح خديش، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية وآدابها، قسم الأدب واللغة العربية، مدرسة الدكتوراه للنقد والدراسات الأدبية واللغوية، تخصّص: نقد ومناهج، قطب التكوين، خنشلة، 2012، ص: 156.

عام 1982م."[1] وقد قدّم فيه صاحبه عرض نظري شامل للبنيوية التكوينية، موضحا أهمية هذا المنهج في تحليل النصوص الأدبية، ومؤكّدا على حاجة **"أدبنا العربي القديم منه والحديث، إلى منهج جديد يؤدي إلى اكتشافات متميزة تقود في النهاية إلى فهم جديد لتراثنا الثقافي، ينتسخ فيه عدد كبير من المقولات المتحجرة التي تتكرر ببغاويا على ألسنتنا. وأرى أن المنهج البنيوي (تكوينيا كان أم شكليا) يخولنا الوصول إلى فهم جديد لهذا التراث."**[2] نقل هذا المنهج الدراسات النقدية نقلة نوعية، بفضل قدرته على اكتشاف البنية الداخلية للنصوص، وربطها بالتاريخ والتراث والمجتمع الذي ظهرت فيه. وخصوصا أنّ صاحبه دعّمه بنماذج عن دراسات تطبيقية ل"لوسيان غولدمان Lucien Goldmann" في كتابه "الإله الخفي"، ساهمت في فهمه واستيعابه من قبل النقاد العرب، وسهّلت تطبيقه على النصوص العربية.

هناك أيضا الناقد السوري "عبد الرزاق عيد" صاحب كتاب "في سوسيولوجيا النص الروائي دراسة في الرواية"، الصادر سنة: 1988، الذي قام فيه بدراسة مجموعة من الروايات العربية، حاول من خلالها تحليل مختلف عناصر الرواية (الحدث، الزمان، المكان، الشخصيات، اللغة،...) وفق منظور سوسيولوجيا النص، فكانت دراسة الناقد على حدّ قوله: **"محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل في المضمون، والمضمون في الشكل، عبر وحدتهما في تفاعلهما الجدلي، باعتبار أن النص الإبداعي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الإعتبار للنص ومنتجه."**[3] أي أنّه عثر على العلاقة الجدلية التي توحّد بين الشكل والمضمون. معتمدا في ذلك على مفهوم البنية الدالة والوعي، ومختلف الأطروحات التي جاء بها "لوسيان غولدمانLucien Goldmann"، وأسّس من خلالها لسوسيولوجيا الخطاب الروائي.

---

[1]– محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص: 217.

[2]– جمال شحيد، **البنيوية التركيبية، (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)**، ص: 9.

[3]– عبد الرزاق عيد، **في سوسيولوجيا النص الروائي دراسات في الرواية**، الأهالي للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1988، ص: 6.

إضافة إلى ما سبق؛ أذكر "خليل ذياب أبو جهجه"، الذي وظّف في أبحاثه المنهج البنيوي التكويني، وهو صاحب كتاب "الرؤية الكونية في أدب ميخائيل نعيمة (محاولة كشف المقولات الفكرية في رؤية نعيمة إلى الله والكون والإنسان؛ كينونة وعلاقات)"؛ الذي توصّل فيه إلى استخلاص بنية دلالية موحدة في أدب ميخائيل نعيمة، والتي ترتبط بالإنسان وصلته بالكون والمجتمع وبالله(ﷻ). وقد "**استرشد في البحث والتأليف بمقولات منهجية، تحسب أن فكر الأديب، ونتاجه الإبداعي، لا يفهمان لذاتهما، إن بقيا على صعيد الكتابات أو القراءات أو التأويلات؛ لأن الفكر ليس إلا مظهرا جزئيا، لواقع أقل تجريدا، هو "الإنسان الحي الكامل"؛ وهذا الإنسان هو جزء من مجموعة اجتماعية؛ (طبقة، حزب، جماعة دينية أو مهنية...)، ولا يفهم سلوكه ووعيه، ولا نتاجه الأدبي أو الفكري؛ إلا عبر فهم سلوك تلك المجموعة التي ينتسب إليها، ويتفاعل معها؛ لأن دوافع العمل الأدبي ومكوناته الرئيسة، تكمن في المجموعة أو ال"نحن"**."[1] مؤكّدا بذلك على أنّ الأدب لا يعبّر عن ذات الأديب، بل يوضح رؤية الأديب للعالم والمجتمع، ويحمل دلالات اجتماعية، تعبّر عن الوعي الجمعي، وتفسّر سلوكات الإنسان وانتاجاته الإبداعية والفكرية، بغية معالجة الواقع وتغييره نحو الأفضل.

أمّا "محمد كامل الخطيب"، فأذكر له كتاب موسوم بعنوان: "المغامرة المعقدة"؛ والذي درس فيه علاقة المجتمع العربي بالمجتمع الغربي من خلال الفن الروائي، وجعل من الصراع السياسي والحضاري أساس قراءة الرواية وتحليلها، وبالتالي فهم المجتمعات والمساهمة في بنائها، وتحقيق دورها "التقدمي والطليعي". إضافة إلى كتابه "الرواية والواقع"، الذي وضّحّ فيه تأثير الواقع على الكتّاب باعتبارهم من طبقة المثقفين، معتمدا على الرواية لكشف رؤيتهم كأداة ووسيلة لتحقيق ذلك. كما ربط الإبداع الأدبي بالمجتمع أيضا، في كتابه "السهم والدائرة مقدّمة في القصة القصيرة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات"، حيث قال في مقدمته: "**ومهما يكن شكل الأثر وأيا كان مبدعه فإنه–أي الأثر–، يتضمن موقفا من العالم، من الحياة والوجود. والموقف من**

[1]– عبد الرزاق عيد، **في سوسيولوجيا النص الروائي دراسات في الرواية**، ص: 174.

الحياة العالم، الوجود، هو في حقيقته موقف من المجتمع والعصر، وقد عمم وجرد فأصبح موقفا من العالم. هنا تجدر الإشارة إلى أن الموقف من المجتمع والعصر يمليه الوضع والفكر الاجتماعي لصاحب الأثر، أي الوضع والفكر الطبقي، وبهذا يكون الأثر موقفا من طبقته، يعبّر كذلك عن وجهة نظر، أي موقف الطبقة التي ينتمي إليها صاحب الأثر، وبهذا يكون الأثر ممثلا لوجهة نظر طبقة معينة."[1] موضحا أنّ موقف المبدع يتشكّل بتأثير الواقع عليه وعلى أفكاره، ويتجسّد ذلك في إنتاجه الإبداعي سواء بوعي منه أو بدون وعي.

أمّا في لبنان؛ فأذكر "يُمنى العيد" التي ألّفت للدراسات السوسيوسردية العديد من الكتب القيّمة، والتي زاوجت فيها بين المنهج الاجتماع والبنيوي، منها: ("ممارسات في النقد الأدبي"؛ "الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان"؛ "في معرفة النص"؛ "الراوي: الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي"؛ "في القول الشعري"؛ "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي". وكذلك أذكر "عمر الفاخوري"؛ صاحب مدرسة التطور الفكري، و"حسين مروة"، صاحب كتاب "دراسات في ضوء المنهج الواقعي"،... وغيرهم، ممن أقرواّ اجتماعية الأدب.

بينما في "المغرب العربي"؛ تعود أوّل دراسة في هذا المجال، للتونسي "طاهر لبيب" صاحب كتاب "سوسيولوجية الغزل العربي: الشعر العذري نموذجاً، باللغة الفرنسية، الصادر سنة: 1972. والمترجم للعربية سنة: 1981، من قبل "حافظ الجمالي". والتي تعتبر تطبيقا واعيا للمنهج البنيوي التكويني، وقد عاب على المناهج السياقية التقليدية، اهتمامها بالجوانب الإبداعية التي يعتبرها عناصر ثانوية في العمل الأدبي، وعلى هذا الأساس "**وضع الباحث كتابه هذا في سياقه الاجتماعي التاريخي المعاصر له، دارساً علاقة (الانعكاس) التي ترى أن الاجتماعي يؤثر في الأدبي، للبحث في شعر العذريين الذين وصفوا بأنهم من ذوي العفّة بتأثير الإسلام فيهم.**"[2] معتبرا أنّ البنيوية التكوينية "**تمكن القارئ من رؤية العالم رؤية خاصة، ومن داخل النص، بعد أن**

---

[1]– محمد كامل الخطيب، **السهم والدائرة، (مقدّمة في القصة القصيرة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات)**، سلسلة دراسات نقدية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1979، ص، ص: (5-6).

[2]– أنور عبد الحميد بن موسى، **علم اجتماع الأدبي**، ص: 147.

يعزله عن سياقاته المختلفة، والتي قد تضلل القارئ إذا أخذ بها، وجعلها مرجعا أساسيا لقراءته. وبذلك طرح الباحث في دراسته قضية المنهج وعلاقته بالقراءة النقدية، فحاول أن يقترب من ظاهرة الغزل العذري اقترابا بنيويا تكوينيا، متعاملا مع النص العذري على أنّه وثيقة فكرية، لا وثيقة إبداعية أو جمالية، واهتم بدلالات النص الفكرية والاجتماعية أكثر من أنّه بنية وصورة جمالية."[1] فقد حاول هذا الباحث تفسير الشعر العذري من الداخل حتى يصل لرؤية العالم الذي أُنتِج فيه، وبالتالي فهم المجتمع والظروف التي أدّت إلى خلق هذه الظاهرة. معتمدا في ذلك على دراسات "لوسيان غولدمان Lucien Goldmann".

بينما تعود طلائع هذا المنهج في المغرب، إلى "عبد الكبير الخطيبي" الذي أصدر كتابه "الرواية المغربية" عام 1971، ثم تلتها دراسة أخرى ل "محمد بنيس" تحت عنوان: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية"، والتي قدّمها كرسالة لنيل شهادة دكتوراه، سنة: 1979، وهي تعدّ من الدراسات النقدية الرائدة في اعتماد هذا المنهج، حيث حاول فيها الربط بين الشعر المغربي المعاصر والظواهر الاجتماعية في المغرب. كما نجد أيضا كتب "نجيب العوفي"؛...

في حين أنّ أهم الكتب في هذا المجال بالمغرب، هو كتاب "الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي"، لصاحبه"سعيد علوش"، الذي قام فيه بدراسة وتحليل الرواية في المغرب العربي، على ضوء المنهج البنيوي التكويني. التي جاء به "جورج لوكاش György Lukács" ولوسيان غولدمان Lucien Goldmann". وتتميّز دراسته عن سابقاتها، بكونها تجمع بين البنية الداخلية للنص وبين البيئة الاجتماعية، خصوصا الجوانب التاريخية التي أنتجته. حيث قال في مقدمة كتابه: **"أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب لوكاش وغولدمان دورا هاما فيه. ويسمح لنا هذا المنهج بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية**

---

[1]– محمد بلوحي، **الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، (دراسة في نقد النقد)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص: 208.

والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين الحديث الروائي والإيديولوجيا السائدة."[1] استطاع هذا الناقد أن يجمع بين استعمال مفهوم البنيات الفوقية والسفلية لتحليل الروايات المغربية، وبين التركيز على الموقف الإيديولوجي للكاتب ورؤيته، والاهتمام بالعوامل المؤثّره فيه.

كما يعتبر "سعيد يقطين" النقطة الفاصلة في النقد العربي المعاصر، من خلال مجموعة كتب شكّلت ثورة نقدية بالعالم العربي، نظرا لما قدّمته وأثرت به في مجال الدراسات السوسيولجيا النصية. أذكر منها كتاب "تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير"، الذي حدّد فيه منهجه قائلا: "**نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا. ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر، وعبر تتبعنا للعديد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه، (...) وحاولنا من خلال ذلك استخراج البنيات المشتركة بين هذه الخطابات على صعيد كل من الزمن والسرد والتبئير، وانتهينا إلى تسجيل مجموعة من الخلاصات من خلال علاقة الراوي بالمروي له في الخطاب. ولكي نقدم دراسة متكاملة، مزجنا النظرية بالتطبيق.**"[2] وضّح "سعيد يقطين" أنّ دراسته انطلقت من السرديات البنيوية، مرورا بالمستوى الدلالي الذي اعتنى فيه بسوسيولوجيا النص، باعتماد الزمن، والسرد، والتبئير، وعلاقة الراوي والمروي له، ولتقديم ذلك في صورة متكاملة قام بالمزج بين الجانب النظري والتطبيقي.

نفس المنهج نجده في كتاب "انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)"، الذي بيّن غايته منه في قوله: "**تطمح هذه الدراسة إلى تحليل "النص" الروائي العربي باعتباره بنية دالية، وهي بذلك تستفيد من أهم إنجازات نظريات النص وسوسيولجيا النص الأدبي، وتحاول البحث عن دلالة النص الروائي العربي انطلاقا من داخله. ويكمن طموحها المركزي في محاولتها إقامة تصور**

---

[1]– سعيد علوش، **الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي**، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص: 12.

[2]– سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط3، 1997، ص، ص: (7-8).

متكامل يسعى إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التبسيطية، والمضمونة التي هيمنت طويلا في مضمار النقد الأدبي العربي."[1] اتسمت هذه الدراسة بوضوح المنهج، والوصف الدقيق للإجراءات المعتمدة لتحليل النصوص الروائية، والبحث عن بنيته الدلالية، وفق منظور نظريات النص وسوسيولوجيا النص الأدبي، ممّا جعل النص منفتحا على قراءات متعدّدة ومختلفة.

كما يبرز الناقد المغربي "حميد لحمداني"، الذي اعتنى بالسرديات، وتبنّى "المنهج البنيوي التكويني" منذ أول إصدار له تحت عنوان: "من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية"، سنة 1984، والذي قدّم فيه مقترحا منهجيا لتحليل النصوص الروائية، يقوم على أساس "**المنطلقات النظرية لسوسيولوجيا النص، بحكم اهتمام هذا الاتجاه واستيعابه للجانب اللساني والبنائي في دراسة الأدب، وبحكم معرفته بالكيفية التي تتجلى بها المعطيات السوسيولوجية في النص الروائي على الخصوص. إلى جانب النظرة الجدلية التي تربط النص كصوت إيديولوجي له معنى في كليته.**"[2] حيث قدّم هذا الناقد توجها جديدا في تحليل النصوص الروائية، أطلق عليه المنهج السوسيوبنائي، والذي يستفيد ويجمع بين البنيوية التكوينية، والمنهج الجدلي الواقعي، بغية ربط النصوص الروائية بالبنيات الاجتماعية والإيديولوجية السائدة في المجتمع من جهة، والعمل على تحقيق فكر ورؤية الكاتب من جهة أخرى.

استخدم "لحمداني" هذا المنهج أيضاً في كتابه الثاني: "**الرواية المغربية ورؤية الواقع: دراسة بنيوية تكوينية**"، الصادر سنة 1985؛ والذي "**مهّد فيه لمنهجه باتباعه المنهج السوسيولوجي منذ (بليخانوف) وحتى (غولدمان)، مروراً بلوكاش الذي اكتسب المنهج النقدي الجدلي على يديه صورة أكثر عمقاً وانسجاماً، وأقام دعائم سوسيولوجيا الرواية استناداً إلى النظرية الجدلية التي تفسر الفن بأنه تعبير غير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في المجتمع. وجمع بين**

---

[1]– سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2001، ص: 4.

[2]– حميد لحمداني، **من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا**، منشورات الجامعة، المغرب، (د.ط)، 1984، ص:19.

الإيديولوجي والفني من أجل الوصول إلى تقييم صحيح للإبداع الأدبي."[1] انطلق "حميد لحمداني" في هذا الكتاب، من القراءة النقدية القائمة على الفكر الواقعي الجدلي، لينتهي إلى البنيوية التكوينية، محدّدا بذلك العلاقة المتينة بين الأدب والواقع الاجتماعي. الأمر الذي مكّنه من إقامة منهج سوسيولوجي متكامل لتحليل الإبداع الأدبي.

وضّح "لحمداني" أنّ النص الروائي لا يطابق الواقع الذي يعكسه، لكنّه يحاكي جوانب منه فقط، وإلّا "**فإنه يصبح من العسير أن نكشف عمق دلالة النص الأدبي، إذا بقيت العملية النقدية التي نريد أن نقوم بها في إطار النقد السطحي الذي يضع الرواية مثلا والواقع وجها لوجه.**"[2] وبذلك أكّد على أنّ العمل الإبداعي تصوير لجزئيات من الواقع بغية تقديم تصوّر آخر له أو للعالم الممكن.

اعتمد "حميد الحمداني" نفس المنهج في كلّ كتاباته التالية، مثل: "في التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية" الصادر سنة: 1986، "أسلوبية الرواية: مدخل نظري"، الصادر سنة: 1989، "سحر الموضوع: دراسة نقدية"، الصادر سنة: 1990، "النقد الروائي والإيديولوجيا"، الصادر سنة: 1990، و"بنية النص السردي"، الصادر سنة: 1991. والتي كان لها دورا هاما في تغيير مسار النقد العربي المعاصر، وتوضيح الإجراءات الجديدة في التحليل الروائي، وبالتالي فتح المجال أمام النقاد العرب لاعتماد المنهج السوسيولوجي المعاصر.

ساهمت دراسات كثيرة في إثراء الساحة الأدبية المغربية، وتغيير توجهاتها. إلّا أنّ المقام لا يسمح لنا بذكر وتحليل كلّ الدراسات المغربية التي اهتمت بسوسيولوجيا النص.

أمّا في الجزائر؛ فقد عبّرت معظم الكتابات الأدبية عن الواقع المعيش، وحالة الشعب والمعانات التي عاشها تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، مثل أشعار "الأمير عبد القادر" الذي عبّر في شعره عن وطنه وبيئته. وأيضا الكاتب "حمدان خوجة" في كتابه "المرآة"، وكتابات وأشعار

---

[1]– محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، ص: 269.

[2]– حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (دراسة بنيوية تكوينية)**، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص: 110.

"محمد البشير الإبراهيمي"، و"محمد العيد آل خليفة"،... وغيرهم. ممّن سعى إلى إثبات الهوية الإسلامية العربية للشعب الجزائري، وحمايتها من الانصهار في الثقافة الفرنسية، وحرص على تصوير مآل الوطن، وعذابات الشعب، وكشف حقيقة المستعمر، وتوعية الشعب بضرورة الثورة وتحقيق الاستقلال،...

وهذا ما انعكس على النقد الذي ظهر متأخرا بسبب نفس الظروف، فلا نجد قبل الاستقلال، إلّا بعض الإسهامات المحتشمة على شكل مقالات نقدية في الصحف الوطنية، لبعض النقّاد الذين كان لهم السبق في هذا المجال، أمثال: "أبا القاسم سعد الله"، و"عبد الله الركيبي"، و"محمد ناصر"، "صالح خرفي"، "محمد مصايف"،... وغيرهم. ليعرف النقد بعد الاستقلال، نشاطا واسعا بفضل الأكاديميين والجامعيين الذين عادوا للوطن بعد إنهاء دراساتهم بالخارج. وساهموا بتطوير الأدب والارتقاء به إلى مصافي الآداب العالمية، من خلال البحوث والكتابات النقدية التي تناولت المدوّنة الإبداعية بالجزائر.

انتهج جلّ الكتاب والنقاد بالجزائر الاتجاه الاجتماعي منذ السبيعينيات، و"**ظهرت موجة نقدية حازمة تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي، وتقاربه (وربما "تحاكمه" أحيانا!) من مدى تمثله لهذه الزاوية، ومدى مواكبته لهذه التحولات الاجتماعية الجديدة. وبدأ الخطاب النقدي الجزائري ينفتح على خطابات إيديولوجية خارجية (لينين، ماركس...) وأخرى أدبية نقدية (لوكاتش، غولدمان،...) مثلما بدأ البحث يتعمق في علاقة الأدب بالايديولوجيا. على النحو الذي فعله المرحوم عمار بلحسن (ت1993). ويفعله الأعرج واسيني في جل دراساته، وامتد ذلك حتى إلى حقل الترجمة، حيث ترجم مرزاق بقطاش كتاب (الرواية) لجورج لوكاتش.**"[1] وبذلك شهد الأدب والنقد بالجزائر انفتاحا واسعا على الخطابات الإيديولوجية التي

[1]– يوسف وغيسلي، **النقد الجزائري المعاصر من "اللاسونية" إلى "الألسنية"**، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص، ص: (41-42).

كانت سائدة بالجزائر وعبر العالم. وتوجّهت جلّ الأعمال النقدية والأدبية توجها إيديولوجيا ينبثق من الواقع المجتمعي.

ومن الأسماء المساهمة في هذه الحركة الأدبية الاجتماعية، أذكر على سبيل المثال لا الحصر: "محمد مصايف"، الذي شدّد على أهمية البعد الاجتماعي للنص الأدبي، في معظم إسهاماته مثل: "فصول في النقد الجزائري الحديث" الذي صدر سنة: 1974، "النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي"، الصادر سنة: 1981، "القصة القصيرة الجزائرية في عهد الاستقلال"، الصادر سنة: 1982، "الرواية العربية الجزائرية الحديثة"، الصادر سنة: 1983، "دراسات في النقد والأدب"، الصادر سنة: 1984، "النثر الجزائري الحديث"، الصادر سنة: 1985.

إنّ الباحث والمتتبع في هذه الكتب وغيرها، يقف على أنه انتهج فيها منهجا واحدا حدّده في مقدمة كتابه "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"، في قوله: "**في كل هذه الدراسات كنت أنظر إلى النص على أنه أثر أدبي يعبر عن قضايا اجتماعية أو قومية أو عاطفية، دون إغفال الجانب الفني، دون الأثر الأدبي، أي نظرة إلى مضمون هذا الأثر ومدى علاقة صاحبه وبالمجتمع.**"[1] وبذلك صرّح باعتماده وتبنيه للمنهج الاجتماعي في النقد، وأنّه يهتم في مختلف دراساته بالجانب الإيديولوجي، ويسعى لكشف دلالات النص الاجتماعية وأنّه ركّز في دراسة البنية الروائية، وتصنيفا وتحليلها، على الجانب الموضوعي. مؤكّدا أنّ: "**رسالة الأديب الجزائري في الساعة الحاضرة رسالة مزدوجة، فمن جهة أولى ننتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة، ومن جهة ثانية ينبغي له أن يعمق الاتجاه العقائدي الذي تعتنقه وتسير عليه هذه الطبقة.**"[2] معتبرا أنّ الالتزام بالقضايا المجتمعية والإنسانية، معيار أساسي لتقييم النص الروائي.

كما أذكر "عمار بلحسن" أحد أهم رواد القراءة الاجتماعية للأدب بالجزائر، وصاحب أوّل كتاب أسّس لهذا المنهج النقدي الأدبي بالجزائر من منظور فلسفي وفكري، والموسوم

---

[1]– محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1983، ص: 5.

[2]– محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1981، ص: 64.

ب:"الأدب والايديولوجيا"، والصادر سنة: 1984، وصاحب الترجمة القيّمة حول سوسيولوجيا النص الأدبي من منظور "بيير. ف. زيما"، والتي صدرت في مجلة العرب والفكر العالمي سنة 1989. بالإضافة لمقاله المنشور تحت عنوان: "صراع الخطابات، حول القص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للطاهر وطار"، سنة 1989، و"الجزائر كنص" سنة 1990، ومقال آخر تحت عنوان "سوسيولوجية القراءة –قراءة القراءة مدخل سيولوجي"، سنة 1993، وغيرها من الأعمال التي حاول من خلالها قراءة الأدب قراءة اجتماعية ترتكز على البعد الإيديولوجي. وتربط البنية الدلالية للنصّ الأدبي بالبنية الاجتماعية، على اعتبار أنّ النص "**يحمل بين ثناياه مؤشرات بلاغية تجريبية ودلالية وإيديولوجية توجه القارئ الذي يفك شفرات الكون الخالي، وهو يعرف الطابع الموازي الممكن لقراءته، ويعترف باستحالة هيمنة منهجية واحدة.**"[1] فتأثّر النص بالمجتمع وبالتغيّرات التي طرقت عليه، وانعكست داخله بواسطة بنياته المختلفة؛ سمح من جهة بفهم المجتمع وتحليله من خلال الأدب، وقراءة الأدب من خلال أوضاع المجتمع من جهة ثانية، وهو ما يعرف بالمنهج الإمبريقي عند "روبير اسكاربيت Robert Escarpit".

أذكر أيضا "واسيني الأعرج"، صاحب كتاب "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية"، الصادر سنة: 1986؛ الذي سلط فيه الضوء على الرواية الجزائرية من منطلق نقدي للواقع الاجتماعي الانتقادي. على اعتبار (**أنّها وليدة ناموس التطور الاجتماعي، والثقافي. وأنّ كافة الأشكال الروائية المطروحة، سواء على صعيد المضامين، أو الجمالية الروائية، تجد مبرراتها التاريخية، في تاريخ الجزائر الثقافي، والسياسي ذاته.**)[2] ربط "واسيني الأعرج" قيمة الرواية بمدى ارتباطها بالمجتمع وتحوّلاته، وقضاياه، ومشاكله، دون إغفال للجوانب الفنية طبعا. كما حاول في هذه الدراسة أن يؤسّس لهذا المنهج بجانبيه النظري

---

[1]– عمار بلحسن، **صراع الخطابات حول القص والايديولوجيا في رواية "الزلزال" للطاهر وطار**، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد: 8، العدد:1+2، ماي 1989، ص: 132.

[2]– واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجماليةللرواية الجزائرية)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986، ص: 599، بتصرّف

والتطبيقي. وتبعها بدراسة نقدية أخرى صدرت سنة: 1989؛ تحت عنوان "الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، دراسة نقدية"؛ والذي اعتمد فيها نفس المنهج الواقعي النقدي. كما برز هذا التوجّه من خلال طرحه لقضايا المجتمع في أعماله الروائية المتعدّدة.

أذكر أيضا الدراسة النقدية الموسومة بـ"الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة"، لصاحبها "عمرو عيلان"، والتي صدرت سنة 2008، وهي تعتبر من الدراسات المؤسّسة لظهور النقد السوسيوبنائي بالجزائر. حيث حاول إبراز علاقة البنى الاجتماعية بالنصوص الروائية، وطريقة تمثّلها داخله، وقد دعّم الجانب النظري بجانب تطبيقي على أربعة روايات لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، "الجازية والدراويش"، "بان الصبح"، "نهاية الأمس"، "ريح الجنوب".

وفي الأخير، أودّ التوضيح أنّ اختياري لهاته النماذج، ليس من باب حصر الدراسات السوسيولوجية في الجزائر، ولكنّي اكتفيت بهؤلاء لأنّ المقام لا يسعني لذكرهم جميعا، وأنا لا أنكر فضل الآخرين أمثال:"عبد الله الركيبي"، في كتابه "تطور النقد الجزائري الحديث"، و"الشعر الديني الجزائري الحديث"، وأيضاً "عمر بن قينة" الذي قسّم كتابه "دراسات في القصة الجزائرية" إلى قسمين؛ خصّص الأول منهما للقصّة القصيرة، والثاني للرواية، بالإضافة لـ"شريبط أحمد شريبط": في كتاب: "مباحث في الأدب الجزائري المعاصر"؛ و"مخلوف عامر" في كتابه "مظاهر التجديد في القصة القصيرة"؛ و"محمد عرعار"، "إبراهيم رماني"، "صالح ولعة"، "عبد الله حمادي"، "زينب الأعوج"، "عبد الملك مرتاض"، "السعيد بوطاجين"، "يوسف وغليسي"، "مرزاق بقطاش"،... وغيرهم كثير.

وفي الختام؛ يمكنني القول أنّ بوادر المنهج الاجتماعي في الأدب والنقد، برزت منذ نظريات "أفلاطون Platon"، وتلميذه "أرسطو Aristotle"، حيث كان كتاب "فن الشعر" المصدر الأساسي لمختلف الدراسات الغربية والعربية، ومنه تطوّر هذا الاتجاه وتعدّدت توجّهاته وأفكاره. حتى أصبح في الغرب نظرية متكاملة وقيّمة، تسمح بدراسة المجتمعات من خلال أدابها، والعكس

كذلك. في حين لا تزال الدراسات الاجتماعية للأدب في العالم العربي، عاجزة عن التطبيق المتكامل لهذا المنهج، واكتفت بالترجمة والتفسير، إلى جانب بعض المحاولات التطبيقية للدراسات الغربية على الأدب العربي، والتي فشل العديد منها. في حين لم تسهم في تقديم أي نظريات نقدية تسمو به، وتطوّره. ولعلّ الأمر يرجع إلى الترجمة التي لم توضّح جيدا الجانب التطبيقي للنظريات السوسيولوجية في الأدب.

الفصل الأوّل:
المتن الحكائي وعلاقته بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "دمية النار" أنموذجا.

المبحث الأوّل: الرواية والواقع:

المبحث الثاني: الرواية والمتخيّل:

المبحث الثالث: الموضوعات وعلاقتها بالتحولات المجتمعية في رواية "دمية النار:"

المطلب الأوّل: الموضوعات السياسية في رواية "دمية النار:"

المطلب الثاني: الموضوعات التاريخية في رواية "دمية النار:"

المطلب الثالث: الموضوعات الاجتماعية في رواية "دمية النار:"

المطلب الرابع: الموضوعات الدينية في رواية "دمية النار:"

الفصل الأوّل: المتن الحكائي وعلاقته بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "دمية النار" أنموذجا:

ارتقت الرواية من مجرد وسيلة لتحقيق التسلية والإمتاع، إلى أداة إصلاحية بفضل ما تملكه من **"مقدرة كبيرة في عرض الأفكار والتاريخ، بوصفهما إطارين يمكن إعادة تقديمهما في تجربة معيشة."**[1] الأمر الذي سمح لها بتصوير الواقع بكلّ حيثياته، ومواكبة سيرورة المجتمع في مختلف جوانبه الاجتماعية والسياسية، والاقتصادية، والدينية... فتحوّلت إلى مرآة عاكسة للمجتمع، ووعاءا شاملا للأفكار والأحداث والمشاكل التي يشهدها المجتمع، وهذا ما وجّه النقاد والباحثين في مجالي الأدب وعلم الاجتماع إلى دراسة الأعمال الأدبية باعتبارها حوصلة اجتماعية تتشكّل من خلال البنيات الفكرية للمجتمع، بما فيه من أفكار، ومعتقدات، وقيم، وخبرات، وأراء وتطلعات، وأحلام،...الخ. **"بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به والتصوّر الذي يشكّله عن العالم."**[2] فشكّلت الرواية بذلك رؤية شاملة للمجتمع وبنياته وتوجّهاته السياسية، والاقتصادية، والأدبية،.. الخ، كما أنّها أصبحت توجّه الوعي الجمعي، ممّا جعلها ظاهرة اجتماعية في المقام الأوّل.

إلّا أنّ رصد علاقة الواقع وتحوّلاته بموضوعات النصوص السردية، ليس بالأمر السهل، نظرا لشساعة الشكل الروائي واستمرارية تطوّره من جهة، وكذا تعدّد الموضوعات المطروحة من قبل الكتاب واختلافها، وتغيّرها بتغيّر الفرد والمجتمع من جهة أخرى. ولذا أشدّد أنّني هنا سأحاول فقط توضيح بعض الخطوط العريضة التي تحدّد هذه العلاقة، ولا أدّعي أبدا الإحاطة بها من كلّ الجوانب، وأنّني سأكتفي بإبراز تأثير الواقع المجتمعي على الموضوعات المطروحة داخل النصوص

---

[1]- عادل ضرغم، **في السرد الروائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 19.

[2]- عبد الوهاب محمد المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية، (القسم الثاني)**، دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة، سلسلة عالم المعرف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 61، (د.ط)، يناير 1983، ص: 135.

السردية، دون إغفال لدور الكاتب وتأثير إيديولوجيته عليها، من خلال استجلاء الموضوعات المبثوثة داخل النص الروائي "دمية النار" لبشير مفتي"، وربطها بالواقع الجزائري.

المبحث الأوّل: الرواية والواقع:

سبق الذكر أنّ علاقة الأدب بالواقع تعود إلى نظرية المحاكاة عند "أفلاطون Platon" الذي جعل من النصوص "**ظلال أو انعكاسات للعالم المثالي الحقيقي.**"[1]، ليحدّد بعده تلميذه "أرسطو Aristotle" مفهوما مختلفا لمحاكات الواقع حين قال "**بأن الشاعر لا يحاكي ما هو كائن، ولكّنه يحاكي ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال.**"[2] أي أنّ محاكاة الواقع يجب أن تكون بتصوير ما يجب أن يكون، بدلا ممّا هو كائن، ليتأكّد لنا بذلك أنّ الأديب "**لا يقصد إلى تصوير الواقع كما في حقيقته تصويرا آليا ولكنه يقصد إلى خلق الواقع الفني من خلال الواقع الطبيعي.**"[3] فهو يستمدّ موضوعاته وقضاياه من واقعه ومحيطه الذي يؤثّر فيه ويتأثّر به، ومن الذاكرة التي ترتبط بواقعه الحقيقي وتعكس عالمه. ليصوّر واقعا فنيا يعبّر من خلاله عن رؤيته وأفكاره وغاياته، فيكون بذلك الواقع الفني غير مطابق للواقع الحقيقي، ولكن عاكسا لبعض جوانبه، ومبرزا للتصوّرات والآمال التي يطمح لها، بمنظور المبدع ورؤيته. وهو يستند في ذلك على ملكة الخيال، فيكون النص مزيجا بين الواقع والمتخيّل. ولذا سأحاول توضيح العلاقة التي تجمع الرواية بكلّ منهما.

يبرز ارتباط الإنسان بالواقع المحيط به، من خلال المواضيع، والأفكار، والصراعات، والصوّر التي تعالجها النصوص الأدبية؛ "**فالواقع بأشيائه وأناسه وذواتهم يؤثر في الإنسان، فيحمله إلى الكلام كما يحمله هذا الكلام بدوره على الكلام الذي يتحول إلى كتابة للتعبير عن هذا**

---

[1]- شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النّقد التأثري العربي المعاصر، (نظرية التعبير)**، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1992، ص: 3.

[2]- شكري عزيز ماضي، **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 33.

[3]- شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النّقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، (نظرية الخلق اللغوي)**، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، طبعة 1994، ص: 39.

الواقع المادي."[1] أي أنّ الواقع ينعكس ضمن الأعمال الأدبية، التي يعالج من خلالها الكتاب مختلف المواضيع على شكل صراعات إيديولوجية منبثقة من المجتمع، وبهذا تكون "**روح النص هي الإيديولوجيا التي يحملها وهي التي تعطيه الحياة وفي الوقت نفسه تمثل دليل موته.**"[2] فالموضوعات المطروحة داخل النصوص الروائية مستوحاة من المجتمع وتعكس جوانب منه، وتتمثّل حياة أفراده، وأفكارهم وانتماءاتهم، (**وتجسّد التناقضات والاختلافات الإيديولوجية التي قد لا تتفق بالضرورة مع مضمونه النهائي.**)[3] إذ يستغلّ الأديب إيديولوجيات متعدّدة ومتناقضة لتكثيف دلالات نصّه، وتضمينه رؤيته بصورة رمزية تتجلّى من خلال الصراعات القائمة داخل النص.

أكّد "جورج بليخانوف Gueorgui Plekhanov" أنّ الأعمال الأدبية لابدّ أن تحمل موضوعا أو قضية ما، إذ "**لا يمكن أن يوجد عمل أدبي بلا مضمون فكري، حتى الأعمال التي تعود لمؤلفين لا يهتمون بالمضمون، فهي تجسد بشكل أو بآخر فكرة معينة وتدافع عن رأي معين.**"[4] كما أكّد "فريدريك إنجلز Friedrich Engels" أنّه "**لا شيء يحدث بدون قصد واع وبدون غاية مقصودة.**"[5]حيث إنّ "**الرؤيا هي المجال الحيوي لأيّ موهبة سردية، بها يتحوّل النص إلى محفل إبداعي ولغوي يمارس الكاتب من خلاله فعل الكتابة مستسلما لغواية اللغة وفتنتها.**"[6] وهذا ما انعكس على موضوعات الرواية واتجاهاتها، التي تغيّرت

---

[1]- أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2005، ص: 99.

[2]- أمين زاوي، **صورة المثقف في الرواية المغاربية، (المفهوم والممارسة)**، دار النشر راجعي، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص: 557.

[3]- عمر عيلان، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، (دراسة سوسيوبنائية)**، الفضاء الحر، الجزائر، (د.ط)، سبتمبر. 2008، ص: 57، بتصرّف.

[4]- **المرجع نفسه**، ص: 40.

[5]- جورج لوكاش، **التاريخ والوعي الطبقي**، ترجمة: حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص: 49.

[6]-الأخضر بن السايح، "**من المعنى إلى الرؤيا"-في الخطاب السردي المعاصر**، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول: اللسانيات والرواية يومي: 22 و23 فيفري 2012، المجلد: 11، العدد: 16، ص: 50.

باستمرار مع تغيّر الفكر المجتمعي وما يشمله من إيديولوجيات سياسية، ووقائع اقتصادية، وقيّم مجتمعية، وثقافية، وحتّى دينية....

هذا التأثير برز واضحا في النصوص الروائية الجزائرية، التي صوّرت الواقع الجزائري المعيش، وارتبطت بقضايا المجتمع، واتّصلت بحياة الشعب، وهمومه ومشاكله، فاستطاعت أن "**تعبّر عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم سحقت فيه نفسية الكائن، (...) وسط حروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل.**"[1] حتى تحوّلت إلى وثيقة اجتماعية تشمل جميع جوانب المجتمع الجزائري، وتعبّر عن مختلف تحوّلاته التي شهدها على مرّ السنين، وأصبح "**المتتبع للتيارات الأدبية في الجزائر يجد أن خلاصتها جميعا هو التيار الواقعي.**"[2]

اتجه الأدباء الجزائريون إلى تبني الواقعية "**لما فيها من وصف مادي للحياة الاجتماعية المخيفة التي يحياها عشرة ملايين من السكان، ولما فيها من إمكانية التعبير الصريح القاسي عن تلك الحياة وأهلها.**"[3] فهذا التيار الأدبي يتيح للكاتب تناول أزمان طويلة، وأماكن كثيرة، وشخصيات غير محدودة، ويسمح له بإبراز الإيديولوجيات المتعدّدة بالمجتمع، والتغيّرات التي يشهدها والتي انعكست بالضرورة على اتجاهاتها.

ارتبطت الرواية الجزائرية بالواقع منذ نشأتها في أربعينيات القرن الماضي، باعتبارها "**وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمرة، وأداة من أدوات التعبير المتميز عن مطامح هذه الشعوب.**"[4] سواء ذلك في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أو المكتوبة باللغة العربية،

---

[1]- شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 07.

[2]- سعد الله أبو القاسم، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص: 29.

[3]- **المرجع نفسه**، ص: 57.

[4]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 240، (د.ط)، ديسمبر 1998، ص، ص: (34-35).

سعيا منها إلى تكريس الثقافة والهوية الجزائرية، ومعالجة قضايا الثورة والنضال، وكذلك تصوير المعانات والاضطهاد الذي عاشه الشعب الجزائري تحت وطأة المستعمر الفرنسي. وهذا ما فرض طغيان الاتجاه النقدي الذي تميّزت به الرواية المكتوبة بالفرنسية خصوصا.

في حين اتجهت الروايات الجزائرية المكتوبة بالعربية أنذاك اتجاها واقعيا إصلاحيا يحاول "**أن يصلح ذات البين، مقدما بذلك دروسا في الوعظ والإرشاد، حاثًا المسلمين على الرجوع إلى الإيمان الأصح والكف عن تعاطي المحرمات والتي هي الأساس الأول في ما آل إليه المسلمون من ركود وتخلف. وهو بهذا يتعامل مع كل الأمراض الاجتماعية بمعزل عن مسبباتها الحقيقية.**"[1] فقد سعى الأدباء إلى محاربة السياسة الاستعمارية، بأقلامهم، متبنين رؤية الحركة الوطنية وخصوصا جمعية العلماء المسلمين، فانصبت جهودهم على الحفاظ على اللّغة العربية، والدفاع عن الهوية الثقافية والقيّم الدينية، فكانت الرواية رواية الثورة والدفاع عن الهويّة الجزائرية التي حاولت فرنسا طمسها.

أمّا بعد الاستقلال، فلم تشهد الستينيات أي رواية باللغة العربية ماعدا رواية "صوت الغرام" لـ "محمد منيع"، سنة 1967. والتي لم تكن ناضجة هي الأخرى، وقد أرجع "واسيني الأعرج" ذلك للأوضاع الاجتماعية أنذاك؛ حيث ذكر "**أن الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، زيادة على أن ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعد ولا لتسهم في ظهور الرواية، ولكنها خلفت التربة الأولى، التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينيات.**"[2] مؤكّدا بأنّ هذه المرحلة هي التي مهّدت لظهور الرواية الجزائرية الناضجة، والتي كانت انطلاقتها حسب الدارسين مع رواية "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، سنة 1970، ثم تلتها رواية "اللاز" للكاتب "الطاهر وطار"، سنة: 1972.

---

[1]- واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986، ص: 118.

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 85.

ارتبطت جلّ الروايات في هذه الفترة بالتيار الواقعي، سعيا لتصوير الواقع الجزائري والتعبير عن "**المصائر الفردية والجماعية وتحولاتها ضمن مسار الثورة التحريرية والثورة الاجتماعية التي أعقبت الاستقلال**"[1]، باعتبارها نتيجة حتمية لسنوات الاستعمار الفظيعة والقاسية، ومن تبعيات الثورة التحريرية، دون إغفال تصوير المعانات التي شهدها الجزائريون إبّان فترة الاستعمار.

كما تعرض الكتّاب لبعض القضايا الهامة في المجتمع منها: قضية تعامل المجتمع مع المرأة، وضرورة تعليمه. وبروز موضوع النظام الاشتراكي الذي تبنّته الحكومة الجزائرية، ودعمته وروّجت له، فتحدّث الكتّاب عن "**الثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، والطب المجاني، ديمقراطية التعليم، التأميمات وغيرها. (...) وأصبح الكاتب يقاس بمدى اقترابه أو ابتعاده من الانجازات الديمقراطية التي تحققت في البلاد.**"[2] وما خلّفته هذه التحوّلات من تغيرات جذرية على مختلف مستويات البنية الاجتماعية.

ومن نماذج هذه الروايات أذكر روايات "الطاهر وطار" الذي يعتبر خير من مثّل هذا الاتجاه في الأدب الجزائري المكتوب بالعربية، وأكثر من ساند وكرّس إيديولوجية النظام القائم أنذاك، حيث تميّزت أعماله بالشمولية، كونها جمعت بين (**طرح وتأييد مشروع السلطة ورؤيتها**)،[3] وبين انتقاد ثغرات الاتجاه الاشتراكي وسلبياته، من خلال "**طرح قضية الإقطاع والإقطاعيين في الجزائر، ثم قضية الأجراء المسحوقين ماديا ومعنويا.**"[4] والكشف عن خلفيات هذا الصراع القائم على المجتمع ومسارات الوطن، وبذلك فتح المجال أمام الرواية الجزائرية للارتقاء في كتاباتها، فظهر ما يعرف ب "أدب الشباب"، أمثال: "واسيني الأعرج"، "محمد بقطاش"،...

---

[1]- محمد داود، **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن**، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، المجلد: 4، العدد: 10، جانفي-أفريل 2004، ص: 27.

[2]- واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)**، ص: 10.

[3]- مصطفى فاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000، ص: 84، بتصرّف.

[4]- عمر بن قينية، **الريف والثورة في الرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1988، ص: 25.

في ظلّ كلّ هذه التوجّهات السياسية الحالمة، والأوضاع المزرية، والرغبات الثورية، برز الاتجاه الرومانتيكي في الرواية الجزائرية أيضا، كمحاولة للتعبير عن أحاسيس الشعب، ومعاناته، ومعالجة قضايا الواقع بإحساس مرهف، مثل رواية "ما لا تذروه الرياح"، ل"محمد عرعار"، "نهاية الأمس" ل"عبد الحميد بن هدوقة"، وغيرهما. لكنهم للأسف (**سقطوا في فراغات الخيالات الموهة لحقيقة الصراع الاجتماعي، وأضاعوا ورقة فهم التاريخ وتحديد موقفهم بشكل أوضح من العملية التاريخية.**"[1] فلم يستطيعوا الخروج من دائرة المواضيع القديمة "الثورة" خصوصا، وطرح قضايا جديدة، ولم يتمكنوا من تقديم حلول أو بدائل عن الواقع.

في الثمانينيات؛ اتسّعت مجالات الكتابة، وتغيّرت موضوعاتها، وتعدّدت بتعدّد الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية داخل المجتمع، فتنوّعت الكتابة الروائية بين الأصالة مثل روايات "واسيني الأعرج"، وبين الحداثة وتبني التقنيات الحديثة والتجريبية، وفق التوجّهات العالمية الحديثة، للتعبير عن القضايا الحديثة التي شهدها المجتمع أنذاك، خصوصا في ظل الحريات التي منحت من قبل الرئيس "الشادلي بن جديد"، وفسحت المجال لرواية المعارضة التي تسعى للتعبير عن هموم الشعب، وإبراز ثغرات النظام، بهدف إصلاح المجتمع، ومن نماذج ذلك أذكر روايات: "الطاهر وطار"، "رشيد بوجدرة" و"الحبيب السايح"، "جيلالي خلاص"، "مرزاق بقطاش"،...

عبّرت الرواية في هذه الفترة عن نهاية الاشتراكية، وشرحت أسباب فشلها رغم الإنجازات التي حققتها في المجال الرزاعي، والتعليمي والطبّي،.. كما عبّرت عن التدّهور الشديد الذي شهده المجتمع في مختلف مجالات الحياة، بسبب فشل الحكومة في تحقيق أهدافها من النظام الذي تبنّته، الأمر الذي أدّى إلى انفجار الشارع الجزائري في بداية أكتوبر 1988، كنتيجة حتمية لانتشار البطالة والفقر، وانتشار الظلم، "**فرأى البعض في الواقعية النقدية توجها جديدا في المتخيل الروائي.**"[2]

---

[1]- واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)**، ص: 208.

[2]- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية، (من المتماثل إلى المختلف)**، دار الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، 2006، ص: 59

إلّا أنّ "**التداخل الذي حصل بين السياسة والفن أسهم في إلغاء أي فاصل بينهما، الأمر الذي جعل المبدع ظلا للسلطة أو سلطة مضادة بلغة السلطة، أمّا ماعدا ذلك فإن هذه اللغة ظلت فقيرة ومحدودة وفظة من شدة التكرار في سياقات متباينة.**"[1] نتيجة لمحاولة التعبير عن خيبة الشعب الجزائري بعد فشل الثورة الاشتراكية في تحقيق أحلامه، طغت السياسة على النصوص الروائية، وأفقدتها جمالياتها اللغوية والفنية، لصالح الصراعات السياسية والايديولوجية، كما فضحت خبايا الثورة، وأفقدتها قدسيتها. مع ذلك لا أنكر وجود بعض النصوص التي استمرّت في تعظيم الثورة، والإشادة برجالها، بهدف تكريس الإيديولوجية المهيمنة، إلّا أنّ عدم ارتباطها بالواقع، وعدم توافقها مع التحوّلات التي شهدها المجتمع، وانعدام قيمتها الفكرية، جعلها منبوذة.

روايات التسعينات؛ هي الأخرى اتصلت بالواقع المتأزّم، في ظل الحرب الأهلية التي مسّت مختلف طبقات المجتمع، وأثّرت على الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية،... فكان الموضوع الرئيسي لروايات هذه الفترة الإرهاب وممارساته العنيفة والدموية، إلى جانب تأثيراته على مختلف مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، والدينية،... فحملت الرواية التسعينية حسب "ابراهيم سعدي"، "**طابع التماثل والتشابه**"[2]، في توجّهاتها، وموضوعاتها وتيماتها، رغم اختلاف وتنوّع تسمياته: "أدب الأزمة" أو "أدب المحنة" أو "الأدب الإستعجالي" أو "رواية الشهادة"،... ومن نماذج هذه الروايات أذكر: "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، و"سيدة المقام" لواسيني الأعرج، "الورم" لمحمد ساري، و"المراسيم والجنائز" لبشير مفتي،...

---

[1]- السعيد بوطاجين، **السرد ووهم المرجع، (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)**، سلسلة كريتيكا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 45.

[2]- إبراهيم سعدي، **تسعينات الجزائر كنص سردي**، من كتاب: **دراسات ومقالات في الرواية**، منشورات السهل، الجزائر، (د. ط)، 2009، ص: 64.

اتفقت جميع روايات التسعينيات على تصوير واقع الجزائر المأزوم، والتعبير عن "**وحدة التجربة العامة للمجتمع، والمتمثلة في تجربة العنف كتجربة جوهرية وشاملة.**"[1] فهيمنت عليها مواضيع محدّدة تندرج ضمن ثلاثة تيمات رئيسية: (الإرهاب، ومعانات المثقف، والشعور بالاغتراب)، وكشفت عن أسباب نشوب تلك الحرب الأهلية، ورصدت مخلّفات الإرهاب المادية والمعنوية، وعبّرت عن المشهد العام بالبلاد، كما سعت لفضح بعض الحقائق المسكوت عنها، وكشف حقيقة نسب الإرهاب للدّين الإسلامي، وإبراز دور الجهل والتخلف والفقر في تلك الأحداث؛ مع التركيز على تصوير معانات المثقف الذي وجد نفسه بين مطرقة السلطة وسندان الإرهاب.

نتيجة لكلّ ذلك؛ برزت أساليب جديدة، ومعايير جديدة، ولغة مختلفة في النصوص الروائية، تتناسب مع المضامين الجديدة، فغلب العنف على النصوص السردية، كمحاولة لمحاكاة ما نشره الإرهاب من مشاعر الرعب والخوف، وللتعبير عن الضغوطات النفسية التي عاشها الشعب عموما، والمثقف خصوصا؛ باعتباره شخصية فاعلة وواعية بواقعها، فهو "**يتمتع بموهبة خاصة تمكنه من حمل رسالة ما، أو تمثيل وجهة نظر ما، أو موقف ما، أو فلسفة ما، أو رأي ما، وتجسيد ذلك والإفصاح عنه إلى مجتمع ما وتمثيل ذلك باسم المجتمع.**"[2] وهذا ما عرّضه في ظّل العشرية السوداء لمختلف أنواع الاضطهاد والعنف. ولذا نلاحظ تنوّع شخصية المثقف في الرواية التسعينية تعبيرا عن حجم المعانات ومدى توغّلها في أرجاء الوطن. وتأكيدا على تعدّد أقطاب الأزمة. كما دعّم الروائيون أفكارهم بقصص حب فاشلة، تعكس علاقة الشعب بوطنه، وكرّسوا الشعور بالاغتراب في المنفى والسجون وحتّى البيوت، وبيّنوا طغيانه على مختلف العلاقات الإنسانية، كنتيجة طبيعية للوضع القائم أنذاك.

---

[1]- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[2]- إدوارد سعيد، **المثقف والسلطة**، ترجمة، محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006، ص: 43.

استمرّت الرواية الجزائرية في الألفية الثالثة بنفس المضامين الاجتماعية العنيفة، لكنّها حاولت الاعتماد على أساليب سردية جديدة، تسمح بإيصال عمق الجرح الجزائري، فظهر ما يعرف برواية التجريب أو رواية ما بعد الحداثة؛ والمعلوم أنّ النصوص التجريبية "**لا تظهر ولا تزدهر إلاّ في مجتمع من المجتمعات، الذي تضطرب أوضاعه السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة وتزداد فيه الضغوط الاجتماعيّة والاقتصاديّة وحتى السياسيّة، أي أنها تتبلور وتنمو باشتداد الموجهات التاريخية.**"[1] ففي ظلّ التجارب المأساوية والقاسية، والأحداث الدمويّة التي عاشها الشعب الجزائري، إلى جانب التغييرات القيميّة والثقافيّة، والمعايير المجتمعيّة؛ لا غرابة من القفزة التي شهدتها الرواية الجزائرية، ولا عجب من كسرها الطابوهات؛ والتي تطلّبت أيضا كسر النمط المألوف، والتجديد في الأساليب، وفتح المجال أمام تقنيات حديثة تتوافق مع عمق وحداثة موضوعاتها.

استطاعت الرواية الجزائرية "**التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهيمن، وإسماع أصوات الذات المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها.**"[2] بهدف قراءة الواقع وتعريته، وفضح كلّ ما هو مسكوت عنه، وكشف كلّ ما هو مغيّب؛ عن طريق تحليل الذات المعذبة والاقتراب من عالمها، وسعيا للتعبير عن حالة الوطن من خلال محنة المثقف وصراعاته، والكشف عن تحوّلات المجتمع من خلال سؤال الهوية، خصوصا في ظلّ حرية التعبير، والتحرّر الفكري الذي شهده المجتمع الجزائري. بواسطة أساليب لغوية مبتكرة، تمزج بين الواقع والمتخيّل، الحقيقة والخرافة، التصريح والاستعارة، التاريخ، التناص، التراث، والأساطير،... إلى جانب انفتاحها على مختلف الأجناس الأدبية، (الشعر، المقال، الرسم،...). أي؛ أنّ ما شهدته الرواية الجزائرية في هذه الفترة لم يكن محض

---

[1]- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص: 20.

[2]- حسن المودن، **جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي**، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، المجلد: 4، العدد: 4، 2009، ص: 60.

صدفة، أو مجرّد تقليد لتجارب أخرى، وإنّما نتيجة لوعي الكتّاب بواقعهم، وأزماته، وتناقضاته، وحصيلة لتعقيدات الحياة وانعكاساتها على شعور الأفراد والأدباء معا.

وممّا سبق؛ خلصت إلى أنّ الرواية الجزائرية كانت حوصلة للتحوّلات المجتمعية بالجزائر، خصوصا التحوّلات السياسية التي أثّرت في مختلف مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية، والدينية، والأمنية،... وأثّرت بالضرورة على وعي الأفراد، وتوجّهاتهم. وتأكّدت أنّ موضوعات الرواية انعكاس للواقع الذي يعيش فيه الكاتب يتأثّر به ويؤثر فيه.

المبحث الثاني: الرواية والمتخيّل:

إنّ التركيز على طرح القضايا الاجتماعية، والاهتمام الزائد بالدلالة والبعد الإيديولوجي، أفقد الكثير من النصوص أدبيتها وجمالياتها الفنية؛ الأمر الذي جعل الكثير من النقاد ودارسي الأدب، يسعون لتحديد مدى احتضان النص الأدبي للإيديولوجيا. مثل الأستاذ "عمار بلحسن" الذي تمكّن من وضع تحديد نسبي لهذه العلاقه، في كتابه "الأدب والإيديولوجيا"، والت يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

"1-النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجيا و"تبنيها" أي تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة تختلف في كل نصّ وتبدو جديدة أصيلة. بحيث أنّ كلّ نص يحمل تجربته الخاصة ودلالته المتميزة أي شكله ومضمونه.

2-يقوم النص بتحويل الإيديولوجيا وتصويرها، الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها كإيديولوجيا عامة موجودة في عصر أو مجتمع معني. فالنص يفضح كاتبه ويعريه ويوضح ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى: عندها تصبح الإيديولوجيا التي حملها صريحة في قولها رغم أن وجودها في النص مضمر ومخفي في أثواب وألبسة وأشكال وصور وملامح لا حصر لها.

3-يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة الواقع فهو انعكاس عارف وتمثّل فني جمالي لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه ومخفياته، إنّ هذه المعرفة تختلف عن المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة نظرا لاختلاف اقتراب العلم والأدب من الواقع وطريقة تمثّلها له."[1]

من خلال تحليل هذه النقاط، استنتجت أنّ الأدب يعبّر عن الإيديولوجيا وصوّرها، ممّا يسمح باكتشافها وإعادة صياغتها أو معالجتها؛ لكن يجب على الأديب أن يتجنّب طغيانها على أدبية نصّه. وأن يعالج موضوعاته ويطرح أفكاره بصورة ضمنية غير مباشرة، تحافظ على جمالية وفنية أدبه، وهذا ما يلزمه الاستعانة بالتخييل للخروج من دائرة التأريخ والتنظير...

ثم إنّ محاولة دمج عدّة قضايا في عالم فني مميّز ومبدع، يتطلّب اعتماد ملكة الخيال عند المبدع، والتي ربطها "إيمانويل كانط Immanuel Kant" بالإدراك والفهم في قوله: "**إن الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلبا ضروريا، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر، وليست هذه القدرة شيئا آخر سوى الخيال.**"[2]حيث إنّ الحاجة للتركيز على جوانب بعينها يحتاج إلى تميّز المبدع بإدراك كبير، وفهم شامل للعالم، وخيال واسع، يسمح له بجمع الصور المنفصلة وتقديمها في صورة متكاملة، تجسّد رؤيته للعالم الحقيقي. وهذا ما جعل "كانط Kant" يعتبر "**ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة.**"[3] فالروائي يعتمد على مخيّلته ليقوم ببناء النص على أسس وبنيات تخييلية توضّح رؤيته، وتجسّد أفكاره، وتصوّر آماله وأحلامه.

وهذا ما يتوضّح أكثر من خلال التعريف الذي طرحه "لودرت ريموند Ledrut Raymond" الذي اعتبر "**أنّ كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها، أو طبيعتها، وما**

---

[1]- عمار بلحسن، **الرواية والإيديولوجيا**، الملتقى، مراكش، ط2، 2016، ص: 56.

[2]- عاطف جودة نصر، **الخيال مفهوماته ووظائفه**، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1984، ص: 22.

[3]- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النّقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص: 255.

المتخيّل إلّا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية."[1] فبواسطة المتخيّل يتحقق الفهم الجيّد للواقع، وتتوضح الرؤى والمعارف، وتبلّغ المقاصد من النص للقارئ. وذلك بفضل دوره الكبير في خلق الترابط بين العناصر المتباعدة، وحتى المتنافرة.

أكّد هذا المفهوم أيضا "وليام وردزورت William Wordsworth" في قوله: "**الخيال تلك القدرة الكيمياوية التي بها تمتزج–معا–العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما.**"[2] وأقرّه "صمويل تايلور كولردج Samuel Taylor Cooleridge" في قوله: (**الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة، ثم ينظمها، ويوفق فيما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنية المختفية وراء هذه المتناقضات.**)[3] أي، أنّ الاستعانة بملكة الخيال في بنية النصوص الروائية، تمنح للكاتب القدرة على تصوير الواقع، والتركيز على بعض جوانبه، وقضاياه، ومزجها وتأليفها في عالم افتراضي منسجم ومبدع، رغم تعدّد عناصره وتنافرها أحيانا. وهذا ما يجعل التخييل "**أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة، وأكشف وجها في أنه خداع للعقل، وضرب من التزويق.**"[4]

كما أنّ أهميته تكمن أيضا حسب "الفارابي"، "**من حيث فاعليته وتأثيره في المتلقي،**"[5] باعتبار أن ذلك هو الغاية الأساسية من كلّ عمل أدبي، فالأديب يستعمل المتخيّل لشد انتباه المتلقي والتأثير فيه، وهذا ما يتطلّب حسب "حازم القرطاجني" "**أن تتوالى في الكلام التركيبات المستحسنة، والترتيبات، والاقترانات، والنسب الواقعة بين المعاني مما لها الأثر النفسي القوي.**"[6] وهو ما يمنح المبدع القدرة على إنتاج نص يتصّل بالواقع، في عدّة جوانب وقضايا،

---

[1]– آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، ص: 19.

[2]– محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، أكتوبر 1997، ص: 389.

[3]– محمد زكي العشماوي، **دراسات في النّقد الأدبي المعاصر**، ص: 257، بتصرّف.

[4]– أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، (د.ط)، نوفمبر 1991، ص: 275.

[5]– محمد عزام، **المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي**، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 178.

[6]– محمد عزام، **المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي**، ص: 180.

ويختلف عنه في تناسب عناصره، وترابطها وتنافرها، ليشكّل بذلك عالما افتراضيا يعكس رؤيته للواقع، ويجسّد نظرته للعالم، بهدف تكريسها، وترسيخها لدى القارئ، والتأثير في وعيه وإدراكه. أي؛ أنّ الخيال يبلّغ وعي الكاتب ويوصله للقارئ من خلال العالم الافتراضي داخل النص. فيكون بذلك هو الرابط بين الواقع والكاتب والمتلقي.

أمّا "آمنة بلعلى" فترى أن أهمية المتخيّل تكمن فيما يمنحه للنص من "**خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحيانا، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة، أو بإثارة نوع من الإيهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء وتربطها باللحظة التي تتمثل فيها بالذات، فتصبح عملا مقصودا يجسد وعيا بغياب أو اعتقاد بإبهام.**"[1] لتضيف بذلك إلى أهميته في تحقيق المعرفة وفق رؤية الكاتب، دورا في تمييز النص، وتمنحه خصوصية تنبعث من خلال إثارة الموجود بصورة مبدعة، وتحقيق المستحيل، وتجسيد الأحلام، التي تثير مخيّلة القارئ، الأمر الذي يضمن تأثيره في المتلقي، ويحقّق المقصدية منه.

وعليه؛ فإنّ النصوص الروائية تجمع بين الواقعي والمتخيّل بهدف تصوير الواقع المجتمعي بمختلف توجّهاته السياسية، والاقتصادية، والثقافية، وكشف خباياه التاريخية،... واستقرائها، في قالب لغوي فني مبدع، قوامه المتخيّل الممكن واللانهائي.

[1]- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص: 17.

المبحث الثالث: الموضوعات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية في رواية "دمية النار":

*–ملخص رواية دمية النار:

"دمية النار" رواية للكاتب الجزائري "**بشير مفتي**"[1]، صدرت عام 2010، عن منشورات الاختلاف، بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب. وقد دخلت في اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية سنة2012. يسرد الروائي فيها حياة "رضا شاوش" الذي أرسل إليه مخطوطا يتحدّث فيه عن حياته، وكيف حوّلته ظروف الحياة، وقسوة والده، وجبروت السلطة إلى مسخ بشري، وطلب منه أن ينشره باسم الكاتب.

يسرد البطل قصّته منذ الطفولة، مرورا بحادثة عشقه ل "رانيا مسعودي" في فترة المراهقة، والتي لم تبادله المشاعر وتزوجت غيره، إضافة لانتسابه إلى الجهاز الأمني للسّلطة الذي قتل فيه إنسانيته وقيّمه بصورة نهائية، وتحوّل إلى دمية من نار في خدمة السلطة، ينفذ خطط المنظمة الشريرة ويعيش على ذوات ودماء الآخرين. بعد أن كان يرفض انتساب والده لها، وسعى جاهدا حتى لا يشبهه. ليتحوّل مسار حياته من إنسان مفعم بالحياة ومحب للأدب إلى إنسان متوحش وفاسد شبهّه بآكلات البشر، فقد اغتصب المرأة التي أحبّها داخل بيتها الزوجي، ليكتشف فيما بعد أنه رزق منها بابن التحق بالمتمردين في الجبل أثناء العشرية السوداء، وهو الذي كان يرفض الزواج حتى لا ينجب لهذا العالم المزيد من المجرمين والقساة.

---

[1] – **بشير مفتي** صحفي وكاتب روائي جزائري، ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة (الجزائر). متخرج من كلية اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر. عمل في الصحافة حيث كتب في نهاية ثمانينيات القرن العشرين في جريدة الحدث الجزائرية، كما أشرف على ملحق الأثر لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرفا على حصص ثقافية كحصة مقامات. إلى جانب هذا، عمل مراسلا من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، وكاتب مقال بالملحق الثقافي لجريدة النهار اللبنانية وبالشروق الثقافية الجزائرية. وهو أحد المشرفين على منشورات الاختلاف بالجزائر. له من المجموعات القصصية: **أمطار الليل، الظل والغياب، شتاء لكل الأزمنة**، ومن الروايات: **المراسيم والجنائز"مترجمة للفرنسية"، أرخبيل الذباب "مترجمة للفرنسية"، شاهد العتمة "مترجمة للفرنسية"، بخور السراب، أشجار القيامة، خرائط لشهوة الليل، دمية النار، أشباح المدينة المقتولة، غرفة الذكريات، لعبة السعادة، اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، وحيداً في الليل**، كما ساهم في بعض الكتب المشتركة: **الجزائر معبر الضوء، القارئ المثالي**، إضافة إلى كتاب **سيرة طائر الليل** وهو عبارة عن مقالات نقدية. "المصدر: ويكيبيديا بتصرّف"

حاول الروائي من جهة، ربط أزمات البلاد بتأثير المجتمع والأسرة على الشخصية، وتأثير العوامل المجتمعية المختلفة على الفرد وتشكيل الأجيال والوقائع؛ ثم من جهة أخرى سعى للتشكيك في خطاب السّلطة وكشف خباياها، فالرواية تقوم على الصّراع الأزلي بين الشعب والسّلطة. ليصل إلى فترة العشرية السوداء وحقيقة نشوبها، وما خلّفته من ضرر على البلاد والعباد. كما تناولت قضية الهوية، وصوّرت أزمة المثقف في بلادنا. غير أن نهاية الرواية بقيت مفتوحة والخاتمة مجهولة.

***-الموضوعات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية في رواية "دمية النار":**

صوّر "بشير مفتي" في أعماله الروائية الواقع الجزائري، وركّز على وصف المعانات والاضطهاد الذي يعيشه المواطن الجزائري، بهدف تقديم وعي شامل للعالم الذي نعيشه، وطرح رؤية متكاملة لطريقة تغيير المجتمع بحسب منظوره، على اعتبار (**أنّ الرواية هي تعبير عن "رؤية العالم"، وأنّ دور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة. والتعبير عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبّر عن أفكارها.**)[1] وهذا ما منح كتاباته القدرة على التأثير في وعي الأفراد وتغيير الإيديولوجيات التي تسيطر عليهم. كما أنّه ساهم في تعزيز قيمتها، وجعل منها عنصرا جوهريا في تحليل وتغيير المجتمع.

وعلى اعتبار "**أنّ إدراك هذا العمل لا يتحقق عن طريق الدراسة الداخلية فقط، وإنّما عن طريق المزاوجة الجدلية المتواصلة بين الداخل (العمل) والخارج (التاريخ) في حركة لولبية، يساهم كل مرّة الواحد منهما في كشف الآخر.**"[2] أي عن طريق الجمع بين تحليل البنية الداخلية، والعوامل الخارجية المؤثرة فيه، من جهة؛ وتفسير المجتمع من خلال الرؤية داخل النص من جهة أخرى. فلا بدّ لي من اعتماد مفهوم "رؤية العالم" الذي جاء به "غولدمان Goldman"، والذي يعدّ منهجية متكاملة لتحليل الروايات، وسبر أغوار النصوص الأدبية، حيث "**إنّ رؤية**

---

[1]- حميد لحمداني، **النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، ص: 66. بتصرّف.

[2]- هادي شعلان البطحاوي، **مرجعيات الفكر السردي الحديث**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص: 32.

العالم الروائي هي حصيلة هذا اللقاء بين شكل الواقع/ علاقاته وترابطاته، حوادثه ومنطقه الداخلي/ وبين شكل وطريقة رؤية المبدع ومن يمثّلهم، لهذا الواقع/ فكره قدرته الجمالية والمعرفية."[1] فهذه الحصيلة الشاملة والمتكاملة تسمح بفهم البنية الدالة التي تشكّل مع مقولة "رؤية العالم" السبيل الأمثل لفهم النصوص، ومدلولها العام.

وعلى اعتبار أنّ الآداب ترتبط ارتباطا وثيقا بالإيديلوجية التي تعمل على "**ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة، ودمج المنطق بالوجود الاجتماعي،**"[2] وأنّ "**المجتمعات البشرية تفرز الإيديولوجية كما لو كانت هي العنصر والمناخ الضروريين لحياتها التاريخية.**"[3] وأنّها جزء أساسي في تشكيل وحدة المجتمع، واستمرارية تطوّره، وتحقيق الاستقرار فيه، وتوجيه فكر ووعي أفراده. يمكن التأكيد على أنّ تصوير المجتمعات داخل النصوص يتمّ بواسطة عرض مختلف الإيديولوجيات والأفكار السائدة به، وتقديم أفكار بديلة، وصور عن الواقع الممكن والمثالي. على شكل صراعات متخيّلة، تنتصر فيها إيديولوجية الكاتب في قالب فني مبدع، يسعى من خلاله لمعالجة قضاياه، وتكريس رؤيته، والتأثير في الوعي الجمعي، وتحقيق الانسجام بين الفرد ومجتمعه.

وعليه؛ فإنّ دراسة الموضوعات داخل النصوص الروائية، ومحاولة الكشف عن رؤية العالم المبثوثة داخلها تتمّ بدراسة الإيديولوجيات المبثوثة بين ثناياه، ومن خلال تحليل الصراعات القائمة داخله، واستنباط المقصدية المرجوّة من كلّ صراع.

أورد "عبد الله العروي" أربعة مجالات للإيديولوجية في كتابه "مفهوم الإيديولوجيا"، معتمدا مصطلح الأدلوجة بدل الإيديولوجيا. وقد تجلّت ثلاثة من خلال أقسام كتابه، التي وردت بالترتيب التالي: أولا الأدلوجة/ قناع (نمط سياسي)، ثمّ الأدلوجة/ نظرة كونية (نمط اجتماعي)، وأخيرا الأدلوجة/ علم الظواهر (نمط معرفي). أمّا المجال الرابع فلم يورد له قسم لأنّه مجال "**مشترك**

---

[1]- محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع**، ص: 79.

[2]- محي الدين يوسف أبو الشقرا، **مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي**، ص: 78.

[3]- لوي ألتوسير وآخرون، **الايديولوجيا، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة**، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص: 8.

بين المجالات السابقة. عندما ندرس تأثير أية أدلوجة على الفكر فإننا نبحث في الحدود الموضوعية التي ترسم أفق ذلك الفكر. والحدود من أنواع ثلاثة: حدود الانتماء إلى أدلوجة سياسية، وحدود الدور التاريخي الذي يمرّ به المجتمع ككّل، وحدود الإنسان في محيطه الطبيعي."[1] فهي إيديولوجية شاملة لمختلف المجالات الأخرى التي تشكّل المحاور الكبرى التي تضمّ تحتها جميع الموضوعات المطروحة ضمن النصوص الروائية، فأي موضوع يطرحه الكاتب في نصّه يندرج ضمن هذه الإيديولوجيات الرئيسية.

إلّا أنّني في هذه الدراسة سأضيف لهذا التقسيم الثلاثي الذي أقرّه العروي، مجالا آخر هو الأدلوجة الدينية، ولن أكتفي بها ضمن الرؤية الكونية، باعتبار أنّها تؤثّر تأثيرا واضحا في حياة الأفراد وتفكيرهم واختياراتهم، ثم نظرا لما كان لهذا الجانب من تأثير في التحوّلات المجتمعية بالجزائر.

[1]– عبد الله العروي، **مفهوم الايديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ليروت، لبنان، ط8، 2012، ص: 12.

المطلب الأوّل: الموضوعات السياسية في رواية "دمية النار":

ترتبط الإيديولوجيا والسياسة ارتباطا وثيقا، إذ أنّ المذاهب السياسية في حقيقة الأمر عبارة عن أفكار تخصّ الحكم والسلطة. تسعى مجموعة بشرية معينة لتجسيدها في إطار منظم، وتتنافس مع المذاهب السياسية الأخرى، رغبة في هيمنة وسيطرة إيديولوجيتهم على المجتمع. حيث أقرّ "كارل منهايم Karl Mannheim" من خلال مؤلفه "الأيديولوجيا واليوتوبيا" **"أنّ الأيديولوجيا ترتبط بطبقة اجتماعية حينما تكون في الحكم؛ أي في ممارستها الفعلية للسلطة وتقابلها اليوتوبيا***."[1] فالإيديولوجية السياسية حسبه تعمل على توجيه المجتمع عن طريق السلطة، التي تكون تحت قيادة مذهب سياسي يحمل الرؤية السياسية السائدة.

وقد أقرّ هذا أيضا "كارل ماركس Karl Marx" حين قال: **"أنّ الأدلوجة تخفي مصلحة طبقية."**[2] الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى أن تقابل هذه الإيديولوجية السائدة باليوتوبيا التي تسعى للتغيير وفق إيديولوجيتها الخاصة. إذ أنّ المذاهب السياسية تنشأ من قبل أشخاص يحملون أفكارا سياسية، وعقائد يؤمنون بها كرؤية تحقق الانسجام بين الفرد وعالمه. مثل الاشتراكية، والفلسفة الليبرالية،...

هذه المصالح والرؤى الخاصة بكلّ مذهب، جعلت **"دارس الأدلوجات في الحقل السياسي لا يحكم عليها من زاوية الحقّ والباطل، وإنّما يصفها فقط بالنظر إلى فعاليتها، وإلى قدرتها على استمالة الناس والاقتراب من أهدافها."**[3] إذ لا يمكن في الحقيقة الكشف عن نوايا كلّ متكلّم في المجال السياسي. وهو ما أقرّه "عبد الله العروي" في قوله: **"يرى المتكلم أدلوجته الخاصة عقيدة تعبّر عن الوفاء والتضحية والتسامي، ويرى أدلوجات الخصوم أقنعة تتستر وراءها نوايا خفية**

---

[1]- السعيد عموري، **الكتابة والتشكيل الايديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، (دراسة نقدية أيديولوجية)**، ص: 14.

*- اليوتوبيا هي أفكار متعالية تتجاوز نطاقَ الوجود المادّيّ للمكان، وتحتوي على أهداف ونوازع العصر غير المحقَّقة، ويكون لها تأثير تحويليّ على النِّظام الاجتماعيّ القائم.

[2]- عبد الله العروي، **مفهوم الايديولوجيا**، ص: 51.

[3]- **المرجع نفسه**، ص: 11.

لا واعية يحجبها أصحابها حتى على أنفسهم لأنها حقيرة لئيمة. إنّ أدلوجة المتكلّم تنير الطريق فتهدي الخلق إلى دنيا الحق والعدل بينما تعمي أدلوجة الخصم الناس عن سبيل الحقيقة والسعادة."[1] فالأدلوجة في المجال السياسي **"تكشف الواقع لنا وتحجبه عن خصمنا."**[2] حيث يسعى كلّ مذهب أو حزب سياسي لإثبات وجهة نظره، وإقناع الأفراد بأنّ إيديولوجيته هي الأصح والأنفع لهم. ولكن هذه الأفكار يكون لها دلالتان: إحداهما إيجابية وهي مرتبطة بالمتكلم، والأخرى سلبية ويقصد بها المخاطب. ولهذا قد سمّى "العروي" هذا النوع من الإيديولوجيات ب"القناع" لأنّه يخفي وراءه النوايا الحقيقية.

لخّص "العروي" مفهوم الإيديولوجيا كقناع بقوله: **"تستعمل الأدلوجة في معنى القناع في مجال المناظرة السياسية، تخلق تفكيرا وهميا، تتضمن تقريرات وأحكاما حول المجتمع تنبع عن مصلحة وتهدف إلى إنجاز معين، وتقود إلى نظرية نسبية فيما يتعلّق بالقيم."**[3] وبذلك تعمل الإيديولوجية السياسية في الحقيقة على تحقيق أهداف المذهب السياسي، حتى وإن تطلّب منها الأمر نشر أفكار وهمية، أو مغلوطة، أو قيم نسبية،... فلا يهمّ شيء في المجال السياسي سوى تحقيق المصلحة الخاصّة.

برزت الإيديولوجيا السياسية في رواية "دمية النار"، كمحور أساسي يسعى للإصلاح المجتمعي. وهذا لما تملكه الرواية من قدرة على تحريك شعور القارئ، والتأثير في أفكاره وإيديولوجياته، وقد اعتبر "بشير مفتي" قلمه ورواياته بداية الثورة في الوطن، وأوّل خطوة نحو التغيير، فركّز في هذه الرواية على الخطابات السياسية التي شهدتها الجزائر منذ السبعينيات، بهدف كشف بعض الخبايا المسكوت عنها، والتي ترتبط بحقيقة الأيادي الخفية المتحكمة بسيرورة النظام السياسي حسب مصالحها، على أساس **"أنّ الرجوع إلى الماضي في العمل الأدبي يأتي بوصفه رد**

---

[1]- عبد الله العروي، **مفهوم الأيديولوجيا**، ص: 11.

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 12.

[3]- **المرجع نفسه**، ص: 14.

فعل على خطاب أيديولوجي/ سياسي يكرس في الواقع باسم الماضي واستناداً إليه. هذا الخطاب السائد يقدم الماضي دوماً كصفحة سوداء فيصل –ضمنياً أو صراحة–إلى أنّ الحاضر صفحة بيضاء، إنّه يتّهم الماضي ليثبت براءة الحاضر وفي إثباته براءة الحاضر تنصلّ من مسؤوليته على رداءته وفساده."[1] فالحاضر الذي نعيشه ما هو إلّا نتيجة حتمية لقرارات إيديولوجية سياسية اتخذت في الماضي، الذي يعود إليه الكتّاب لتحليل الأوضاع وتفسيرها، بهدف للوصول إلى إصلاحات سياسات تنهض بالبلاد نحو الازدهار.

وعلى هذا الأساس؛ تميّزت كتابات "مفتي" باستمرارية العودة إلى الماضي، "**قصد التأرخة لمرحلة محدّدة من تاريخ المنطقة وما تخلل تلك الحقبة الزمنية من أحداث سياسية وتصادم أيديولوجي.**"[2] فالهدف من عرض هذه الأحداث السياسية الماضية، هو عرض الأحداث التي شكّلت الحدث المفصلي في مسار البلاد وأوضاعها. بهدف اكتشاف وتوضيح الخلل الذي حدث بالماضي، وأدى بالجزائر إلى الهاوية. وبالتالي إصلاحه وعدم تكراره.

1–فترات الحكم السياسي بالجزائر:

استحضر الروائي تاريخ السلطة، من خلال الحفر في مناطقها المظلمة والمحرّمة، ليكشف عن جدورها وخباياها وكلّ ما هو مسكوت عنه. والملاحظ أنّه قد تطرّق إلى فترات دون أخرى، وركّز

---

[1]– مخلوف عامر، **الرواية والتحولات في الجزائر**، ص: 40.

[2]– إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي**، ص: 305.

على بعضها واكتفى بالإشارة إلى فترات أخرى، -اختلف هذا التركيز من رواية لأخرى-. وهذا حسب غاياته من النص، وبحسب الأفكار التي يسعى لتحقيقها وبثّها من خلاله. وفي هذه الرواية ركّز على السلطة والنظام الذي ساد البلاد في فترات الحكم السابقة، وأشار لطبيعة المعارضة في كل فترة، مع إبراز تأثير كلّ فترة على سيرورة المجتمع.كما يلي:

أ -فترة السبعينات:

إذا تمعنّا في النص الذي بين أيدينا، نتبيّن أنّ الكاتب حاول رصد الأوضاع القائمة بالبلاد ومعانات الشعب الجزائري. بداية بمرحلة السبعينيات، التي شهدت "**الكثير من الأشياء، والكثير من الأحلام، والكثير من الأوهام، والكثير من المخاوف.**"[1] فأشار إلى تولي الكولونيل "هواري بومدين" الحكم، مركّزا على فشله-حسب رأيه-في كسب محبّة كثير من المواطنين، بسبب السياسات التي اعتمدها، والمرتكزة على أسس النظام الاشتراكي. كما عاب عليه عدم تحقيق أهدافه، المتمثّلة أساسا في بناء مجتمع تذوب فيه الفروقات والطبقات؛ وأنّ كلّ ذلك ظلّ حبراً على ورق، وعبارات رنّانة فقط. فتحوّل بذلك إلى "**نظام محكم الإغلاق مفتوح على شرفة للحلم، وشرفة للهاوية.**"[2] وقد تمخّض نتيجة لهذا الفشل أحداثا سيئة، وأثارا سلبيه على المدى البعيد، والتي لا يزال تأثيرها مستمرا لوقتنا الحالي.

حيث اقترن النظام الاشتراكي بسخط ملاك الأراضي، والمعارضين لبعض جوانبه السياسية، وقد ظهر هذا في قول "عمي العربي": "**أكره إنفراديته في الحكم، هذا السرطان الغريب الجاثم على صدورنا منذ قرون، ويبدو أنّ الديكتاتور لم يتعلم الدّرس، ولكن المستقبل سيكشف زيفه حتماً.**"[3] عابَ السارد ديكتاتورية نظام الرئيس "هواري بومدين"، وعدم اشتراكية وديمقراطية الحكم، إضافة إلى عدم منح الحرية للمواطنين.

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 36.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 32.

[3]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 41.

وقد أورد الكاتب بعض الصور عن استبدادية الحكم في تلك الفترة، من خلال التحقيق الذي قام به والد "رضا" حول والد "سعيد بن عزوز"، حيث أخبر "أحمد" أخاه "رضا" (**أنّ والدهما كان يؤمن بمهمته، ولكن أحيانا كان يتجاوز الحدود. فقد قام بشيء غير إنساني بالمرة، فقد كان الضغط عليه كبيرا كي يحصل على نتيجة يبرهن فيها على تآمر هذا الشخص ضد بلده.. فأحضر زوجة الرجل وهدده ب.. الأوامر كانت واضحة، ولم يكن بوسعه الرفض.. وإلا كانت العواقب وخيمة ليس عليه فقط ولكن علينا جميعا.. أبونا انهارت نفسيته بعد أن شنق والد سعيد نفسه في السجن... ليتبين بعدها أنه لم تكن له علاقة بالتهمة التي وجهت له وأنه اشتبه فيه لا غير... التحقيق السيء، هو الذي قاد إلى النتيجة المأساوية.**)[1] كان الاستجواب عنيفا وغير انساني، لمجرّد شبهة، ولم يراع المسؤول تبعيات الأوامر التي يصدرها، ولم يهتم بتأثير قراراته وتصرفاته على المتهم وعائلته، فكلّ ما يهم هو الوصول إلى مبتغاه، وتحقيق أهداف مهماته.

ونتيجة لذلك ظهر صراع سياسي بين السلطة والمعارضة، يعتمد مختلف أشكال التمرّد والتطرف، والعنف والاغتيال، كنتيجة حتمية للاستبداد والتسلّط وعدم الحوار، وسلب الحريات، وعدم احترام التباين الفكري والعقائدي داخل المجتمعات.

ب –فترة الثمانينيات:

[1]– **المصدر نفسه**، ص، ص: (72–73)، بتصرّف.

انتهت فترة الرئيس بومدين بوفاته في ظروف غامضة سنة 1978، وجاء مكانه الرئيس "الشاذلي بن جديد"، وقد تحدّث عنه "بشير مفتي" في الجزء المخصص له من النص: "**أواخر شهر سبتمبر من عام 1985، تلك الفترة التي كانت حينها واعدة رغم البؤس الاجتماعي المفرط، والذي كان يحيل أكثر الأحلام شراسة إلى رماد رميم. غير أن تلك الفترة التعيسة، رغم كل شيء، كانت تمثّل بالنسبة لي بداياتي في درب الكتابة.**"[1] عكس الزعيم "بومدين" الذي كان لا يسمح بالتعبير، ويقمع الحريات الفردية والفكرية، تحت ظل نظام اشتراكي يمنع التفكير، ويقتل الإبداع، ويكرّس الفشل. منح هذا الرئيس الحريات التعبيرية والفكرية للأفراد، وساهم في نشر الكثير من الأعمال الأدبية.

أمّا المستوى الاجتماعي والاقتصادي في هذه الفترة، فبرز من خلال المقطع السابق، إلى جانب حديث "رفيق" أحد المعارضين في نظام الزعيم، عن تلك الفترة حيث قال: "**مات الزعيم وجاء للحكم شخص آخر، واستوطن الفساد البر والبحر، والبلد يسير إلى الأمام دون توقف.**"[2] وكذلك من خلال مهمة "رضا" الأولى مع "جماعة الظل"، والتي تمثّلت في إبلاغ رسالة لمدير شركته والتي تطلب منه تقديم نسب من الأرباح، وموافقته دون غضب أو تردّد، وقد شرح "سعيد" ذلك في قوله: "**من يجرؤ على مخالفة قانون الأمر الواقع.**"[3] فنظرا لانتشار الفساد، المدير يعلم أنّه لا مفرّ له منهم، وأنّه لن يستطيع النجاح، أو التقدم دون إذنهم أو استفادتهم، هذا المثال الذي طرحه الكاتب عن الفساد السياسي المستوطن بالبلاد، أدّى إلى تدهور الوضع العام بالبلاد في هذه الفترة، حيث شهدت الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية انحدارا كبيرا، إلى أن "**استقرت الأمور في الثمانينات إلى الكثير من اليأس والإحباط...**"[4] وأدّت إلى انتشار بعض الظواهر الاجتماعية الجديدة، والدخيلة على الشعب الجزائري، مثل ظاهرة الانتحار التي حقّق فيها

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 5.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 67.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 112.

[4]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 137.

"رضا"، على اعتبار "**أن الانتحار ربما يكون نوعا من الاحتجاج على الوضع وهذا غير مقبول..**"[1] فجماعة الظل كانت مدركة لحجم التدهور الذي تشهده البلاد، ولكن لم يكن يهمّها إلّا مصالحها، والحفاظ على سلطتها وأمنها، ولذا كانت تهتمّ بكلّ التفاصيل الصغيرة، التي قد تبدو تافهة، وتحقّق فيها وتراقبها عن طريق عسسها الصغار المنتشرون عبر أرجاء البلاد. سعيا منها لإطفاء أي شعلة يمكن أن تكون بداية لقيام الشعب، أو بوادر انتفاضه تحاك في غفلة منها. فهي تخطّط لكلّ الاحتمالات، حفاظا على مصالحها، وتجتهد للإطلاع على مختلف تفاصيل الواقع، واستقراء جميع أحداثه، من منظورها الخاص الذي يقوم على الحيطة والحذر، والحنكة.

وصف "رضا" خطورة هذه الجماعة؛ في قوله: "**تلك الجماعة، أو الجهاز أو المنظمة، ولم لا أقول العصابة، لكنها عصابة تحكم، تسير كل شيء بيدها، ولها آليات وقوانين، ومظاهر خادعة، كان الأمر يبدو لي مخيفا، ومروعا وأحيانا سوريواليا ولامعقولا، لكن حقيقيا، وملموسا، وصرت شيئا فشيئا على بينة من تلك الحقائق التي لا تقال، والتي يستأثر بها الخاصة فقط، (...) لقد كانوا أسيادا بالتأكيد، لهم منطقهم الخاص في الحكم على القضايا وقراءة الحوادث، كانوا يتهامسون، ويضحكون، ويسخرون ويمزحون، ويقيئون من السكر، والمتعة والغواية، كانوا ملائكة وشياطين، رؤوس الفتنة، وأئمة الخلاص،**"[2] لقد وضّح الكاتب حجم خطورة هذه الجماعة، وقوّتها وسلطتها بالبلاد، وجعلها منبع الفتنة والفساد، ومصدر اللأمن وانعدام الثقة في الوسط السياسي والمجتمعي عامّة. كما حمّلها مسؤولية الأوضاع المزرية بالبلاد، وكشف عن دورها في العديد من الأحداث التاريخية الغامضة، والقضايا المسكوت عنها. وأكّد دورها في خلق الأحداث التي شهدتها البلاد في فترة التسعينات. فلم يكن يردعهم إلّا الموت، "**القوة الحقيقية التي لا ينفع معها لا التعذيب، ولا المال، ولا الجاه ولا أي سلطة مهما عظمت، أعطوني دواء**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 116.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 115.

للموت، وأنا سأصبح أكبر جبار في هذا العالم."[1] لكن رغم الحذر والحرص الشديد، فوجئت الجماعة بغضب الشعب وانتفاضته على السياسات المعتمدة ومطالبته بالتغيير.

رمز الكاتب لمن يقصد بجماعة الظل، أو على الأقل مؤسّسيها والمتحكّمين بها، في المقطع التالي: "**وعرضت عليه أن نكمل زجاجة ويسكي كان قد أحضرها لي صحفي فرنسي زار الجزائر لتقديم ربورتاجات عن الوضع الأمني، وعندما أخبرته عن مصدرها ضحك وقال: حسنا سنشرب الويسكي الفرنسي في نخب الدم الجزائري."**[2] وكذلك من خلال المقطع الذي تحدّث فيه عن اجتماع أفراد المنظمة السرية في ذلك المطعم أعالي حيدرة والمعروف باسم "باريس الصغيرة"، ليوضّح أنّ هذه الجماعة الداخلية تخضع للحكم الفرنسي الذي يتوغّل من خلالها داخل النظام السيادي بالجزائر، وينخر فيه، ويدمّره، ليتحكّم فيه وفق أهوائه ومصالحه.

ج –فترة التسعينات (العشرية السوداء):

[1]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 150.

[2]– **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها

شكّلت فترة التسعينات أو ما يعرف بالعشرية السوداء، نقطة مركزية في روايات "بشير مفتي"، وهذا باعتبارها منعطفا محوريا في تاريخ الوطن. فقد ترسبّت نتيجة لهذه الفترة تراكمات نفسيّة واجتماعيّة واقتصادية، أثّرت على مسار البلاد، وتسبّبت في حاضرنا المأساوي. لذا حاول "بشير مفتي" أن يصف جانبا من تلك الأحداث الأليمة التي عاشها الشعب، والأزمات السياسية التي شهدتها البلاد في أواخر الثمانينات وفترة التسعينات.

أرجع الكاتب تلك المأساة الوطنيّة إلى عدّة عوامل أهمّها سياسات الدولة الاضطهادية والفاشلة منذ الاستقلال، والتي كان لها تأثيرا سلبيا على تشكّل وعي الأفراد وشعورهم. إضافة إلى محاولتها الفاشلة في تهدئة الأوضاع والقضاء على انفجار أكتوبر 1988، الذي كان محصّلة ونتيجة لتراكم أخطاء التسيير بالبلاد منذ الاستقلال، فقد كانت مختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... "**تؤكد على أنّ مصير البلد هو الهلاك لا محالة إن استمر في السير على هذا الطريق الغامض والملون بدكنة السواد، وغياب شرفة للحلم. حتى إذا ما انفجرت البلاد، واهتزت بثورة عارمة من طرف الشباب الغاضب.**"[1] الذي حطّم كل شيء، كتعبير عن حالة الغليان والغضب والتذمّر من الأوضاع السائدة بالبلاد.

ذكر الكاتب التحوّلات التي شهدتها الجزائر في هذه المرحلة، على لسان السارد الذي قال: "**تلك المرحلة الغريبة التي كان يسودها تذمر عام، وحالة من انسداد الأفق، ولم يكن أحد يستطيع التكهن إلى أين تسير الأمور، حتى حدث الانفجار الذي هز البلد بأكمله، وكنت قد أنهيت لتوي دراستي الجامعية حينما بدأت تحدث الاغتيالات العجيبة في صفوف المثقفين، ثم راحت أخبار الانفجارات التي تقع في كل مكان من هذه الأرض الكبيرة تصل الأذان وأحيانا نراها مرأى العين.**"[2] حيث تمّ تهديد واعتقال كلّ المثقفين المعارضين والحالمين بالتغيير. وإعلان حالة الطوارئ بالبلاد بسبب الانفجارات المتكرّرة والأحداث الفجيعة، التي

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 146

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 17.

أغرقت البلاد في دوّامة من الدمّ والعنف، وخلّفت آثارا وخيمة على البلاد والشّعب عامّة والمثقفين خاصّة.

كما أشار الكاتب للذين استغلوا الوضع وحالة الطوارئ، للانتقام وتصفية حساباتهم، مثل "سعيد بن عزوز" الذي حاول الانتقام لوالده من "رضا شاوش"، من خلال سلطته ومركزه، واستغلال قانون الطوارئ الذي كان يمنحه حق استنطاق وسجن "رضا شاوش" بدون سبب واضح ومؤكّد. الأمر الذي جعل "رضا شاوش" يشعر بالخوف والرعب، كونه كان يعلم جيدا أنّه: "**كان بالفعل يملك تلك القدرة على فعل ذلك، يستطيع أن يحدّد مصيري في هذه اللحظة، أن يقضي على أي معنى لوجودي لحظتها...**"[1] شهدت الجزائر في هذه الفترة، العديد من الاعتقالات غير المبررة، وبدون سبب حقيقي، يكفي أن يشك فيك، أو يتهمك أحد لتختفي عن الأنظار، ولا يستطيع أحد اقتفاء أثرك.

تحدّث الروائي أيضا عن جماعة الظل التي كانت تسير الأمور في الخفاء، ودورها في قيام الحرب الأهلية بالبلاد خدمة لمصالحها، حيث ذكر "رضا" أنّ "**القتل جاء لاحقا عندما تعقدت الأحداث التي لم يعرفوا كيف يسيرونها وفق أهوائهم الغريبة، وذهبت المشاكل لأقصى حدودها. لقد تغير الزمن فلم تعد تلك الأمور تنفع، وكانوا يشعرون بنقمة الشارع وغضب المجتمع، وظروفه المزرية التي يغرقونه فيها، ويصرون على أن يبقى متحملا مساوئها لوحده، وأحيانا يتبجحون بسب وشتم على هؤلاء الكلاب التي لا تشبع، وتريد أن تقاسمهم الربوع والممتلكات، متهامسين بكيد، ومستصغرين كل من يناصبهم العداء، أو يثور في وجوههم، وحتى الرجال الذين طردوهم من البلد، وجعلوهم يعيشون في المنافي البعيدة. تلك القلة التي كانت تستغل وجودها في الخارج لتقول الحقيقة**"[2]، استطاعت أحداث أكتوبر 1988 غير المتوقعة، أن تهزّ كيان المفسدين، وتشتت تفكيرهم، وتعطّل مصالحهم في البداية؛ فلجأوا لقتل

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 65.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (145-146).

الشعب، والمناضلين والمثقفين خصوصا، وعذّبوا البعض، ونفوا البعض الآخر، وتلاعبوا بالأحداث وفق ما يخدمهم. في حين استغلت بعض الجماعات الأخرى الأوضاع الاجتماعية المتأزمة، لتشكّل الحزب الإسلامي الذي سعى لتشكيل دولة إسلامية.

فسارعت جماعة الظل لمنح المواطنين أموالا مقابل خدماتهم، ومقابل الانضمام لتلك الجماعات الدينية. لكنها لم تكن تريد أي فوز للحزب الإسلامي، وإنّما كانت تخطّط لنشر التطرّف الديني، وجرّ الشعب إلى الاقتتال فيما بينه، تحقيقا لمصالحها، وضمانا لبقاء سلطتها، فبين رافض ومؤيّد لهذا التحوّل السياسي القائم على الدّين، أدخلت جماعة الظل الجزائر في حرب أهلية، قضت عليها. حيث بدأ تقتيل الشعب، وتلبّدت سماء الجزائر كآبة، وسكن أرجاءها الخوف، وارتوت أرضها دماءا. بينما لجأ هؤلاء الذين خلقوا الفتنة إلى "**تلك المدينة الأمنية التي صنعوها لأنفسهم؛ كي يحموا حياتهم وحياة عائلاتهم من الحرب الشرسة التي اندلعت.**"[1]

حاول الروائي إبراز حجم المأساة ومدى تأثير هذه المرحلة الصّعبة في حياة الجزائريين، مع الإشارة لعوامل نشوب هذه الحرب الأهلية التي استباحت الدماء والأعراض، وانتهكت الحرمات والأموال والحريات،... على لسان "رضا شاوش" باعتباره واحد من جماعة الظل: (**عندما كنت أتحدث عن مساري من بني آدم إلى مصاص دماء لم أكن أكذب، لقد كان تخيلي حقيقيا للغاية، كان مثل كابوس، فكلّ ما كنت أفعله في الواقع يصبح شيئا قريبا من مص الدماء البشرية. ولقد شربت منها حتى ارتويت، وحققت من خلال ذلك الفعل الآثم جبروت لحظتي تلك، ثم أصبحت آكل لحم بشر. حتى إنني ساهمت في انتشار ظاهرة الكانيباليزم حينها، وقد حلمت مرّةً أنّ عددنا تناقص حتى لم يعد هناك إلاي وأحد حرسي الذي حاول قتلي فجأة، فانقضضت عليه وأكلته هو الآخر، فلم يبق مخلوق بشري في هذه البلاد الواسعة والكبيرة، فإذا بي وقد مسني الجوع لعدّة أيام رحت ألتهم نفسي فجأة، واستيقظت وقد**

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 17.

وصلت للفخذ فهالني المنظر حينها!)[1] اعتمد الروائي على هذا الأسلوب العجائبي ليبرز حجم المآسي التي ارتكبها بعض السياسيين للحفاظ على مناصبهم وامتيازاتهم. وليكشف عن الأحداث المأساوية التي عايشها الشعب الجزائري، بسبب القوانين والصراعات السياسية التي أزّمت الأوضاع بالبلاد.

د–الألفية الجديدة:

رغم أنّ تركيز الكاتب يبدو منصبا على الأحداث السياسية الماضية، إلّا أنّ الزمن الأساسي للنص، والزمن المقصود، هو زمن ما بعد العشرية السوداء، وأحداث ووقائع الألفية الجديدة، وواقعنا الأليم الذي خلفته الأحداث والسياسات القديمة، التي صوّرها وكشف من خلالها مختلف الخبايا والوقائع المسكوت عنها، بهدف كشف دورها في الواقع المجتمعي الحاضر، وتحليل التحوّلات المجتمعية الحالية وتفسير الأحداث التي نعيشها، وتوضيح بعض مواقف الشعب وتصرفاته، وأسبابها، والتعلم منها، تجنبا لتكرار نفس الأخطاء القديمة، وتحقيقا للتغيير.

أكّد الكاتب فشل ثورة أكتوبر 1988، رغم كلّ الدماء والأرواح المهدورة، والبراءة المغذورة، "**لا شيء جديد، لا شيء تغير، هكذا كانت تسير الأمور، وهكذا كانت تنجح.**"[2] فقد انتهت الحرب الأهلية لصالح الجهات الفاسدة، ولم تحقّق الثورة التغيير المنشود منها، فأفراد جماعة الظل "**سرعان ما لعبوا أوراقهم الرابحة، استغلوا كل الفرص التي أنشأتها تلك الحرب، الناس تتقاتل، وهم يحصدون الملايين ويدفعون الأمور للتعفن أكثر، ثم طويت صفحة العشر سنوات بسرعة، وساد الصمت، وعادت الحياة إلى مجراها الطبيعي، لكن قوتهم زادت، وشبكتهم توسعت، وأحلامهم لم يعد يقهرها شيء آخر غير زمن الموت الطبيعي.**"[3] دفعت جماعة الظل بعجلة الموت إلى الشعب، وخلقت حربا أهلية، كان المتضرر الوحيد فيها هو

---

[1]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (159–160)، بتصرّف.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 149.

[3]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 149.

الشعب، فيما بقوا هم في نعيمهم. والأسوأ أنّه لم يحدث أي تغيير، واستمرت الأوضاع على ما كانت عليه من قبل العشرية السوداء، بل أنّ "**المستقبل بعد الحرب سيكون أكثر غموضا.**"[1]

2-صراع السلطة:

أثّرت التحولات السياسية التي تسارعت في الجزائر، على الشعب، والمناضلين السياسيين والمثقفين بالخصوص، وأدّت إلى خلق صراع سياسي بين مختلف الأطراف، إمّا حفاظا على السلطة، أو نيلا لها، بل وحتى اكتسابا لولائها، وللامتيازات التي تمنح للتابعين والخاضعين لها. وقد حاول "بشير مفتي" تصوير هذا الصراع السياسي في رواية "دمية النار"، بهدف ترسيخ الوعي بضرورة حب الوطن، والعمل على تغييره من خلال تجاوز الخوف، والمصالح الشخصية وإغراء السلطة والمال، وتأدية الواجبات، واستمرارية الكفاح والمقاومة، واحترام المثقف وعدم اضطهاده، وقمع آماله وأمنياته،... وغيرها من الإيديولوجيات التي تبلغ مقصديته وتنتصر لإيديولوجيته وموقفه ورؤيته للوضع القائم في البلاد.

هذا الطرح الموضوعاتي تطلّب خلق صراعات فكرية بين الشخصيات، لذا تعدّدت إيديولوجيات الشخصيات في الرواية، وتنوّعت توجهاتها الفكرية، بصورة تسمح بتصوير أكبر قدر من الأفكار الموجودة بالمجتمع، والتي أثّرت في مسار الصراع السياسي لاستحقاق السلطة. بصورة تكشف عن الصراع الأزلي بين الشعب والسلطة، حيث فضّلت بعض الشخصيات الخضوع للسلطة وتحوّلت إلى "دمية من نار" تخدم النظام، في حين هناك من قرّر المعارضة ومواجهة السلطة، فدفع الثمن غاليا.

أهمّ هذه الشخصيات أذكر "سعيد بن عزوز" وشخصيات جماعة الظل، التي مثّلت الشخصية الانتهازية التي لا تهتم إلّا بمصالحها، وتسعى لبلوغ السلطة، والحفاظ على المراكز والقوّة بشتى السبل؛ وكذلك شخصية "رضا شاوش" الذي تحوّل من ناقم على السلطة إلى دمية متحركة في أيدي جماعة الظل، وخادم وفيّ لها، بينما حمل كلّ من والده وصديقه "عدنان"، الإيديولوجية

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 19.

والفكر الاشتراكي الماركسي، الحالم بالتغيير وتحقيق الازدهار. في حين تجسّدت فئة المثقفين الواعيين، والوطنيين الأوفياء، من خلال المناضل النزيه "عمي العربي"، و"رفيق" ورئيس جماعة السرداب،... أمّا الفكر المتطرّف والذي كان له تأثير كبير على سير الأوضاع البلاد فقد جسّده "الشيخ أسامة"، وأخ "رانيا مسعودي" المدعو "كريم"، بالإضافة لإبنها هي و"رضا شاوش" المسمى "عدنان". أمّا أم وأخ "رضا شاوش" فقد مثلا الفئة الخاضعة التي لا تبالي بهذا الصراع الأزلي، وينحصر فكرها في نيل قوت يومها، وغيرها من الشخصيات التي سأتطرّق إليها حسب أهميتها في هذا الصراع الأزلي. وقد انقسم الصراع السلطوي في النص إلى توجهين أوّلها يقع تحت مفهوم الإيديولوجية النفعية، وآخر يندرج ضمن النضال السياسي، والمعارضة والأحزاب السياسية.

أ-الإيديولوجيا النفعية:

يقصد بالإيديولوجية النفعية، الأفكار التي تقدّر مختلف العلاقات الاجتماعية على الأسس النفعية والمصالح، والنزاعات فقط... وقد برز هذا التوجّه داخل النص الروائي، من خلال شخصيات انتهازية، تتميز بالنفاق، وبمستوى أخلاقي متدني، وتحمل أفكارا مصلحية تؤثّر على أفعالها وأقوالها بمبدأ الربح والخسارة، وقد استنكر الروائي هذه الفئة في نص "دمية النار"، كونها تساهم في انهيار القيم والبنى الاجتماعية.

أهمّها شخصية "سعيد بن عزوز" الذي غلبت عليه صفة الانتهازية، وحب التملك، رغبة في التخلص من الفقر، والمعانات، فسعى جاهدا للالتفاف حول السلطة واستغلالها لتحقيق مصالحه، وقد صرّح بذلك "عدنان" حين أجاب "رضا شاوش" عن سؤاله حول رأيه فيه: "**فقال إنّه يخافه، وإن طموح هذا الشخص ليس أن يحقق ذاته، ولكن أن يسحق ذوات الآخرين! وتذكرت والدي الذي كان قد مات منذ سنتين، وشعرت بنقمة وأنا أقول لنفسي: كم ستلد الجزائر من هذا النوع الذي لا يتحقق إلّا بتدمير الآخرين؟!**"[1] وتتضح انتهازية هذه الشخصية

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 49.

أيضا، حينما ذهب مع "رضا شاوش"، إلى مطعم "باريس الصغيرة" متعمّدا، حيث قال "رضا شاوش": (**دخلنا ساحة "حيدرة" بسيارة الشرطة، وتوقفنا قرب مطعم مختلف عن الأنظار، وطلب مني سعيد أن لا أفاجأ بوجود عدد كبير من الرجال المهمين في الدولة، فابتسمت، لم يكن يهمني رؤيتهم بطبيعة الحال، لكن عند سعيد كان ذلك مهما جدّا، من يكون حاضرا في المطعم، من يراه ومن يصافحه، ومن يبتسم له، ومن يكفهر في وجهه... لقد لقي ترحيبا من بعض الزبائن الذين كانوا يجلسون في موائد متفرقة، ومنهم وزير الداخلية الذي تقدم إليه سعيد وأعطاه التحية العسكرية، وصافحه بوقار مدهش واستعراضية مثيرة، كما صافح من معه بنفس التقدير والخضوع.**)[1] تعمّد "سعيد بن عزوز" زيارة ذلك المطعم بالذات رفقة "رضا شاوش" كمحاولة للتقرب من الجهاز السري، الذي يملك المال والسلطة، والقدرة على التحكّم في كل شيء.

فحين شعر "سعيد" بإمكانية وصوله للنظام وارتقائه في سلم جهاز الظل عن طريق "رضا شاوش"، تخلى عن فكرة استغلال منصبه للانتقام لوالده الذي انتحر بسبب والد "رضا"، وقرّر أن **(يمثل دور صديق الطفولة ويلبس قناع أخلاق ابن الحي القديم، يتكلم بلغة مهذبة وبمنطق فاضل، بل هو من سيعتذر لرضا. إن من يريد أن ينجح في هذا البلد لا بدّ أن يتحلى بالقدرة على أن يكون له وجهان: وجه للآخرين، ووجه لنفسه، وأن لا يبالي بأي شيء إلا بما ينفع نفسه.**"[2] كانت مصالح "سعيد بن عزوز" هي المحرّك الأساسي لأفعاله وأقواله، فهو يقدم ولاءه حسب مصالحه، ويغير تصرفاته حسب المواقف التي يتعرض لها.

لم يستطع "سعيد بن عزوز" بلوغ المراتب العليا في سلم السلطة، وبقي خادما صغيرا يرضى بالقليل فقط، وأعلى رتبة بلغها كانت بعد العشرية السوداء حيث ذكر "رضا" "**أن قوته الآن تكمن في شراء ذمم الذين بقوا/ أحياء سياسيين ومعارضين ومثقفين وغيرهم، وهو الذي يحدد**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (98-99)، بتصرّف.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 96.

الثمن، أحيانا لا يشتريهم بالمناصب والنقود ولكن بالابتزاز."[1] من خلال هذه الشخصية القائمة على المصالح، وضّح الروائي تأثير هذه التصرفات والأفكار المصلحية والانتهازية على البلاد، ومساهمتها في انهيار القيم والبنى الاجتماعية.

كما أشار الروائي إلى طغيان هذه الإيديولوجية النفعية على جماعة الظل أيضا، فهي تسعى بشتى السبل لتحقيق مآربها وغاياتها بدون إزعاج وتعكير، وتعتمد كلّ الطرق لإسكات أصوات المناضلين والمعارضين. وكشف عن طريقة تعامل الأنظمة مع المواقف بمبدأ الربح والخسارة، من خلال قول "رضا شاوش": **"كثيرا ما سمعتهم يقولون لأحد عسسهم الصغار: "قدر لنا ثمنه". وأحيانا–ويا للسخافة! – كان أحدهم يبتسم، وهو ينظف أسنانه من بقايا لحم مشوي فيأمر: "أعطه عظمة ليقددها قليلا فهو جائع". وأذكر أنهم أرسلوني أكثر من مرة لأشخاص تعساء من عامة الشعب، لا يفهمون من تلك الدهاليز شيئا، كي أبلغهم بأنّ هناك منحة للدراسة في الخارج، أو سكنا شاغرا، أو منصبا حقيرا، فيهرولون نحوه مسرعين وينسون ما كانوا يرددونه في المقاهي أو الجامعات، ويتحولون لبياعين، وعسس صغار يحرسون بدورهم غيرهم، ويكتبون تقارير عن أبناء جلدتهم."**[2] وضّح الكاتب أنّ بعض الناس يهتمون بتحقيق غاياتهم فقط، فتكون المصالح والجوانب المادية المحرّك الأساسي لها، حتى أنّهم لأجل تحقيق الثراء، والهروب من الفقر، والانتقال من الأحياء الشعبية إلى الأحياء الراقية، ونيل بعض مزايا السلطة، يبيعون أخلاقهم، وشرفهم، وعائلاتهم إن تطلب الأمر ذلك،... فكانت الجماعة تشتري ذممهم بأسعار رخيسة.

ذكر "رضا" **"أنّ الأمر لم يكن ينجح مع الجميع، فكثيرا ما صادفت رجالا من طينة مختلفة، يرفضون الخضوع، وعندهم استعداد للتضحية، فكنا نؤمر بتركهم يموتون في اللامبالاة والعزلة والتهميش، وإجبارهم على العيش في أسفل الحياة. رغم هذا كانت جماعة الظل تخشى**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (153-154).

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (117-118).

منهم أشد الخشية وتكرههم أشدّ الكره."[1] فهناك من يناضل بنفسه، ويضحي بحياته، ويصبر على التهميش والمعانات التي تفرض عليه لأجل إسكاته، لكنّه لا يتنازل أبدا عن مبادئه وأفكاره. وهذه الفئة تتطلب مجهودات أكثر، وتخطيطات واعية لإخماد شعلتهم.. فيكون بذلك التعامل مع كلّ فئة وفقا لإيديولوجياتها وأفكارها. مثل "عمي العربي" الذي أغلقت صيدليته وتحوّل إلى صانع أحذية مقهور بحسرته على البلاد، وكذلك المعانات التي تعرض إليها خطيب "جماعة السرداب"، -سيتم التطرّق لها بالتفصيل فيما يلي من هذا المبحث-؛ ومثل "عدنان" الأستاذ الجامعي الذي هاجر للخارج هروبا من الواقع، وبقي يكتب مقالات تفضح أسرارهم، فحاولوا إسكاته عن طريق عرض منصب وزير الاقتصاد عليه، لكنّ "رضا" أكّد لهم أنّه لن يتنازل عن مبادئه ونضاله، مهما كان الثمن والمقابل.

اعتبر الكاتب ظاهرة الإرهاب التي شهدتها الجزائر في التسعينيات، نتيجة حتمية لهذا الصراع السلطوي، القائم على المصالح الشخصية، فقد قال "الرجل السمين" ل"رضا شاوش": "**الثورة ستقوم في هذه البلاد، هم يعرفون ذلك بلا شك، حذرتهم من التلاعب بالدين، قلت لهم: اتركوا الأمر. ولكنهم لم يسمعوني، (...) سيشعلونها نارا أبدية قاتلة وقاسية على الجميع، ولن ينجو منها أحد...**"[2] يتجلى صراع السلطة هنا من خلال سعي الإسلامويين لبناء دولة إسلامية تكسبهم السلطة، مقابل جماعة الظل التي عملت على تشويه الدين وقدسيته، لأجل الحفاظ على سلطتها ومصالحها، دون مراعاة للبلاد التي انهارت بعد العشرية السوداء، ودون اهتمام بمصالح الشعب الذي عانى الويلات وعاش ظروفا عنيفة، ومزرية نتيجة للإرهاب الذي خلقته المنظمة.

"رضا شاوش" هو الآخر ساهم في هذا الصراع السياسي، ومثّل الفئة التي باعت مبادئها وخانت قيّمها، حيث تحوّل من ناقم لتابع خاضع ووفي، فقد ذكر أنّه "**مرة تحت تأثير عمي العربى وهو يتكلم عن الفساد المعشعش في قمة الهرم حتى انتابتني حمى غريبة، وقلت**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (117-118).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 137.

سأقتلهم جميعا وأنهي مشكلة الفساد تلك، وأجعل عمي العربي يفرح ويهنأ ويعيش ما بقي له من حياة في طمأنينة وسعادة، لكن في أعماقي المظلمة لم أكن أجرأ على فعل شيء إلا بما يأمروني به هم، وكنت أحس بأنني لا أساوي شيئا لو فقدتهم الآن، وأنني بمجرد غبار من دونهم، أي ريح هزيلة يمكنها أن تقتلعني من المكان الذي أكون فيه."[1] تدنّست روح "رضا" النقيّة والمثالية، المشبّعة بالقيم، والرافضة لعمل والده، والناقمة عن الفساد القائم بالبلاد، والظلم الموجه نحو المناضلين والمثقفين والشعب عامة؛ وتحوّل إلى خادم للجماعة المفسدة، ومنفذ لأوامرهم.

ذكر البطل أسباب هذا التحوّل والخضوع في قوله: "**لقد خضت لعالمهم ذاك، خضوع الأعمى الصامت، وحصلت على امتيازات لا حصر لها ولا عد، وارتقيت مع الصبر، والجهد والوقت لأصل إلى مكانة كبيرة بينهم، (...) مع مرور السنوات شعرت أني تحولت، صرت شخصا آخر، يجب أن أؤكد هذه الحقيقة، وأنني في تلك اللحظة الزمنية المدنسة فقدت روحي، نعم روحي."**[2] أكّد "رضا" خضوعه التام لجماعة الظلّ حتى صار هو الآخر من المفسدين بالبلاد، وجزءا من السلطة الظالمة، والقوّة الحاكمة، يتنعم بحياة الرفاهية، والقوة وفرصة نيل السيادة المطلقة، موضّحا أنّ ذلك يرجع للامتيازات المادية التي منحت له.

وضّح "رضا شاوش" الشروط اللازمة والتي مكّنته من أن يكون جزءا من تلك المنظومة القوية، في قوله: "**كل ما قمت به بعدها كان تنفيذ ما يطلب مني فعله، قمت بدوري كما يجب، بل تفننت، وأنا أحس بأن جهودي ستثمر حتما، وأن طريقتي ستعجبهم بالتأكيد فلم يكن عندي حد، أو لم أضع لنفسي حد، فهمت من خلالهم أن شطارتي كانت في إثبات وفائي لهم، وولائي لميولهم، وقدرتي على التنفيذ المحكم والدقيق لما أنجزه من مهمات. ومع كل مهمة كنت أنجزها كنت أشعر بأنني أتعمق أكثر في منظمتهم تلك، وأسير بعيدا في طرف**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (159-160).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 118.

ظلامهم ذاك، وأصبح مع الوقت جزءا منه."[1] فالسر يكمن في الخضوع التام، والتخلّص من كلّ المبادئ والقيّم الإنسانية والأخلاقية، وتنفيذ الأوامر دون نقاش أو تدمّر، أو حتى مجرد محاولة الفهم لإثبات الولاء، مع امتلاك القدرة على التنفيذ والإبداع في إنجاز المهمات المكلّف بها.

بلغ "رضا" أعلى مرتبة في سلّم السلطة، مقابل نزوله في سلم الأخلاق والمبادئ، حيث قال: **"أنني لم أعد أعيش مع التحتيين كالحشرات التي يمكن أن تسحق لمجرد أنها كانت في طريق أقدام غير مبالية، لقد صارت لي حياة رجل يمص دماء الناس، يقتات منهم بلا رحمة، ولم يعد يكفيني ذلك المص اللعين لدمائهم بل صرت أكثر بشاعة من هذا إذ انتقلت لمرتبة أخرى حيث رحت آكل لحومهم..."**[2] تحوّل "رضا" إلى قاتل للأبرياء، ومصّاص للدماء، وبلغ أقصى درجات العفونة والانحطاط في سبيل السلطة.

تساءل وتعجّب "رضا" من حاله قائلا: **"أمّا أنا فهل ألحق بهم، ولكن بأي ثمن؟ هل يقبل الإنسان أن يدفع ثمنا كهذا من أجل وصوله لتلك المرتبة التي ما بعدها مرتبة أخرى."**[3] خصوصا أنّ أوّل جريمة قتل كانت ضد الرجل السمين، الذي علّمه أصول الارتقاء في سلّم السلطة، وعلّمه الحذر خصوصا، وقد قال عن ذلك: **"يالها من مهمة فظيعة (...) للحظة شعرت أني انتهيت، فهذه الترقية لم تكن ترقية، ولكن آخر اختبار لقياس درجة ولائي لهم، لمعرفة إلى أي حد يمكنني أن أكون وفيا لهم بالفعل."**[4]

ليبلغ الدرك الأسفل من اللإنسانية أثناء العشرية السوداء، وقد صرّح بذلك في قوله: **"الحرب التي نشبت أخذت مني كل الوقت، والجهد في التخطيط والتدبير، وحتى في الاستنطاق والتعذيب. أنا الذي ظننت أنني لن أصل لهذا الدرك الأسفل من الإنسان، فعلت**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (114-115).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 126.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 135.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 134.

ما فعلت، كان الرجل ذو النظارات السوداء يقول: هكذا يصبح الرجل رجلا عندما يقبل على التحديات الجسام، فكنت أفعل ذلك بروح ميتة، وقلب عقيم، وجسد لا يرتجف."[1] في هذه الفترة فقد "رضا" ما بقي له من إنسانية، وتحوّل نهائيا إلى وحش آدمي، يقتات على دماء إخوته من البشر.

"رانيا مسعودي" هي الأخرى أجبرتها الظروف القاسية على الانضمام لركب صراع السلطة، وقد استغلّ النظام جمالها وعملها في كباريه السعادة للإطاحة بأكبر الرؤوس بالبلاد، وقد ذكر "رضا" أنّها "**كانت تقوم بذلك على أحسن وجه، وتنجح في الإطاحة بمن تريد، لقد بقي جمالها الجسدي مثيرا حقا، وكنت أستمع لأخبار مهامها هي الأخرى فأعجب كيف يتحول الإنسان من كائن إلى آخر. إنها المعجزة البشرية بحق، ولاشك أن هناك من سيكتب عن هذه التحولات أحسن مني بكثير."**[2] فقد ساهمت الأوضاع الاجتماعية المزرية، والجهل، إلى جانب الانحلال الخلقي والفساد السياسي، في فرض الصراع السياسي على "رانيا مسعودي"، ونقلها إلى عالم غريب عنها، فتحوّلت شخصيتها بتحوّل أوضاعها وظروفها.

في جانب آخر من صراع السلطة، يكشف الكاتب عن صراع الجهة الواحدة، حيث لا يتجسّد هذا الصراع في الانتقال من جهة المحكومين للجهة الحاكمة فقط، وإنّما يتمثّل أيضا في الصراع القائم في الجهة الواحدة، لبلوغ أعلى المراتب التي يمكن بلوغها في سلم السلطة، ونيل أكبر التحفيزات، والحصول على أفضل الامتيازات، وقد كشف عن ذلك "رضا" في حديثه عن جماعة الظل الذين قال عنهم: "**ورغم أنهم كانوا يتقاسمون فيما بينهم كل شيء، إلا أنه لم تكن تنقص أي واحد منهم الرغبة في الاستحواذ على أكثر مما لدى زميله في الجهاز، (...) وقد أخبرني الرجل السمين مرة، وهو يحذرني بطريقته، وقد بدأ يشعر بأنني صرت ألعف مثلهم من المرعي**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 149.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 154.

الكبير "كل وأشرب وتنعم، ولكن حذار أن تدير ظهرك لأحد."[1] فعلى الرغم من توافق أهداف أعضاء الجهة الحاكمة، وتعاونهم لتحقيق مصالحهم المشتركة، ولضمان بقاء السلطة بين أيدهم، لكنّهم كانوا يتصارعون فيما بينهم أيضا للارتقاء أكثر، ولو بخيانة بعضهم، بل بلغوا درجة التخلص من البعض الآخر عن طريق القتل والتصفيات. مثل قتلهم الرجل السمين الذي كان أهم أعضاء المنظمة السرية، وذلك لأنّ **"ضميره صحا فجأة، وأن هذا غير صالح للجهاز."**[2]

ليتوضّح في النهاية أنّ طرح موضوع الصراع السياسي، وتَعَمُّد الكاتب إظهار فشل كلّ الشخصيات في صراعها مع السلطة، إمّا فشلا في الصمود أمام إغراء المال والمصالح، أو قهرا وكسرا بسبب جبروت وظلم السلطة. يَهْدِف للكشف عن الكثير من الأمور المسكوت عنها حول أحداث العشرية السوداء، وكذلك لإبراز دور الفساد السياسي في تأزّم وتدهور الأوضاع بالمجتمع.

2-معاناة المثقفين والمناضلين السياسيين:

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 116.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 135.

إنّ الأوضاع الاجتماعية المزرية، والاضطهاد الذي عاشه الشعب، إضافة للسياسات الفاسدة التي شهدتها البلاد، كلّها عوامل أدّت إلى ظهور المعارضة كرّد فعل طبيعي ضدّ النظام السياسي القائم، وقد تجسّد النضال في رواية "دمية النار" من خلال عدّة شخصيات تتصارع مع الجهات السياسية الفاسدة.

ففي فترة السبعينيات؛ مثّل المعارضة "عمي العربي"، الذي **"كانت ثقافته السياسية تسمح له بالحديث من دون توقف، كلام كثير كمن يملك موسوعة في ذهنه، يؤمن بقيمه ومثله العالية رغم أن الواقع كان يكذبها، وأحيانا يتناقض معها، ويكسر تلك الرؤية تكسيرا موحشا وقد حولها لأحلام مفتته على آخرها."**[1] امتلك "عمي العربي" من المقومات الفكرية والثقافي، ما يكفي ليأخذ بالبلاد إلى مصاف الدول المتقدّمة لو استغلّه النظام لصالحه، واعتمد رؤاه لتقويم مساره وسياساته، بهدف تحقيق الازدهار. لكن بدلا من ذلك تعرّض للاضطهاد الشديد، وأغلقت صيدليته. حيث **"أممها الزعيم بطبيعة الحال من أجل اشتراكيته الوهمية."**[2] ولذا كان يكره ويمقت نظام الرئيس "هواري بومدين،" ويعتبر أنّه: "**قمة الغرور الذي تصنعه عظمة القوة لتكسر عظمة الشعوب."**[3] إذ "**يكفي أن الزعيم ادخله السجن، فقط لأنه اعترض عليه."**[4]

نفس الشي بالنسبة لوالد "سعيد بن عزوز" الذي **"لم يكن يعرف من أين تأكل الكتف رغم أنه كان في الصفوف الأمامية للثورة التحريرية، الناس كانت تحارب وتفكر في المستقبل وهو لم يهتم بأي شيء إلا باستقلال البلاد، وتحرر الشعب، وبدل أن يختار جبهة الأقوياء اختار أن يعارض بعد الاستقلال، لا أدري لماذا فكر بهذا الشكل، لكن النتيجة كما تعرفها سجن وتعذب من طرف والدك، أهين في شرفه وكرامته، لقد آلمني ما حدث له في حينها،**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 37.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 34.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 36.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 37.

ولكن بعد مرور السنوات فهمت من خلال حياته أن الضعيف لا يمكنه أن يعيش في هذه البلاد ومصيره هو دائما كمصير والدي،..."[1] كشف الكاتب من خلال هذه الشخصية عن معانات الشرفاء والمناضلين في فترة السبعينيات، وما عاشوه من تعذيب، واضطهاد، وإهانة، ومساس بشرفهم،... بهدف دفعهم للانتحار أو الاستسلام.

أمّا "جماعة السرداب" التي كانت تنشط ضد النظام في الخفاء، فذكر السارد أنّ "**خطيبهم كان في الأربعين، شائب الشعر مع ذلك، نحيل الجسم، قصير القامة، وله نظارة سميكة يضعها على عينيه، سوداوية اللون، حتى لا نتعرف عليه أكثر، وحتى يظل في منطقة الأمان...**"[2]خصوصا أنّه تلقى الكثير من التعذيب في السجن على يد والد "رضا شاوش"، "**أكثر من مرة، ونجا من الموت بأعجوبة، وان جسده منتهك، ومحروق، وانه صمد. هذا هو ملخص قصته، صموده هو رأسماله الحقيقي، وانه الآن في المعركة.**"[3] وهذا ما جعله كثير الحيطة، والحذر، وأكسبه الخبرة للتوجيه والتخطيط.

"**كان يخطب لساعة أو ساعتين، يقرأ التقارير ويوزع المهام، ويطلب من كل واحد أن يحتاط من الناس الذين يتكلم معهم، ليعرض علينا بعدها فنيات وتقنيات الصمود إن وقعنا في يد البوليس...**"[4] وذلك بفضل تجربته الواسعة في النضال، والتعذيب، ومواجهة السلطة، وجماعة الظل. الأمر الذي دفع به لإنشاء وقيادة هذه الجماعة؛ التي كانت تتشكّل من مجموعة من الشباب المتحمّس الذي يحلم بالتغيير، وقد قال عنها "رضا" الذي نصحه "عمي العربي" بالانضمام إليها: "**جماعتنا الصغيرة لم تكن إلاّ مجموعة من الشباب الذين يدرسون في الجامعة، طلاب حقوق وفلسفة ولغة فرنسية، يجتمعون سرّاً في أحد البيوت، يتكلمون بلغة لم أكن**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 101.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 38.

[3]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[4]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

أفهمها حينها، كانت تبدو مثل شيفرات سرية، يعلمونك الحذر، وعدم الثقة بأي أحد، والحلم بالتغيير الممكن..."[1] لكن للأسف تعرضت هذه الجماعة للتفكيك من طرف النّظام، وصاحب ذلك جملة من الاغتيالات تعرّض لها أعضائها الشباب. وقد ذكر "رضا" حال رئيس الجماعة بعد تلك الأحداث، في قوله: "**سألتقي به بعد ذلك بسنوات طويلة وأراه شخصا فقد كل ذلك البريق الخفي الذي كان يميزه، منطفئ الشعلة، ضامر الوجه كما لو أنه تجرع سموم أحلامه التي أنهكها التعب، وخيبها الزمن وأذبلتها المحن، رجل بلا أحلام رأيته يشرب في بار صغير لوحده.. يدندن بأغنية قبائلية عن زمن أحلام الشعراء المهزومة...**"[2]

أذكر أيضا من أعضاء جماعة السرداب، المناضل السياسي الذي قال للسارد بعد سنوات عديدة من الفراق: (**لقد خرجت أنا أيضا بعدك بشهور قليلة بعد اعتقالات حدثت في الجماعة، هربت إلى هنا، ثم استقريت، هل تعلم؟ لقد تزوجت مند سنة فقط، وعندي ابن اسمه محمد أريد له أن يعيش بكرامة في بلده.. كان يتكلم بانكسار واضح، وعلى وجهه علامات رغبة في الانفجار والبكاء، لقد ضاع خيط الهداية، وهو بالتأكيد يشعر أن الأشرعة تمزقت والسفينة تتمايل راقصة قبل أن تغرق" (...) مع ذلك كان متفائلا: هذه الأرض كما تورث البعض الخزي والهوان تورث البعض الآخر الكثير من الشجاعة والصمود تمنيت لو كنت مثله حينها أملك شيئا من ذلك اليقين الذي يجعله يأمل، ويحلم بغد أفضل لأبنائه. "نحن خسرنا المعركة" يقول، ويضيف بعدها "أتمنى أن يقدر أبناؤنا على تحمل تبعات الحياة في بلاد قاسية كبلادنا...**)[3] كشف الكاتب عن المعانات التي تعرّض لها المعارضين في سبعينيات وثمانيات القرن الماضي، وكيف كانت الأنظمة تعتمد سياسات تعسفية واضطهادية، لتخويف وكسر الطبقة المثقفة، وإرضاخ المعارضة المناضلة، أوتثبيطها على الأقل.

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 37.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 38.

[3]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (67-68 -69)، بتصرف.

من خلال كل هذه الأحداث والمعانات والاضطهادات، تساءل "رضا" عن شعور جماعة الظل وهي تعذب الناس لأجل مصالحها، وتساءل خصوصا (**عمّ كان يشعر به والدي حينما كان في خدمتهم، وتحت سطوة حكمهم، وهم يستعملونه كما يشاءون في ترهيب المشاكسين، وظلم المعارضين، وقهر المختلفين، أكان يحس بنفس ما أحسست به وأنا تحت حكمهم، وخاصة حينما أقف أمامهم، وهم يأكلون، ويسرقون، ويسبون العالم والأرض، والشعب، والجميع بكل أنواع السباب، فلم تكن لوقاحتهم حدود، ولا يعرف الواحد متى يبدأ غضبهم وأين سيتوقف وكيف سينتهي، وبالتأكيد كان الغضب ينتهي بحلين لا ثالث لهما، إما: تعذيب الشخص أو تأديبه، بالسجن، أو بعقوبات كثيرة يختاروها له بعناية بحسب موقعه الاجتماعي، ومرات لا يستعملون أي عنف. يقومون فقط بشراءه.**)[1]

كما تساءل عن حجم التضحيات المقدّمة في سبيل هذا الوطن، فلم تكف "مليون ونصف مليون" شهيد أُهدرت دماؤهم لأجل استقلال شكلي، ولأجل أوضاع ثابتة لا تتغيّر، لتلحق بها أرواح معذبة فوق الأرض، تجرّعت من الألم والقهر ما يفوق الكلمات. حين سأل وهو في شبابه خطيب جماعة السرداب عن معاناتهم، وعن أهمية هذه التضحيات، رغم تأكّدهم من استحالة انتصارهم وفوزهم على قوّة متجبّرة، قائلا: **"عندما كنت أسمعه كنت أشعر بالبرد، لم أكن أعلم من أين كان ينزل عليّ، وكنت أتساءل لماذا ثمن النضال هو هذا بالذات؟ أن يفقد الإنسان قدرته على أن يعيش حياة عادية مثل بقية البشر!**

مرة سألته:

– هل تستحق الأحلام أن نموت من أجلها؟ أو نتعذب في أحسن الأحوال؟

رمقني بنظرة شاحبة، وقال:

[1]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص: (67-68 -69)، بتصرف.

– من تعذب مثلي وظل يقاوم لا يطرح عليه مثل هذا السؤال (...) إنّ الفشل الحقيقي هو أن يموت الإنسان دون أن يحاول، أن تفشل في تحقيق ما تريد شيء، ولا تعمل من أجل تحقيقه شيء آخر."[1] أكّد الكاتب أنّ النضال هو سنة الحياة، وهدف الإنسان الواعي، الذي يسعى لتحقيق ذاته وعالمه، وأنّ النضال بحدّ ذاته نجاح، وأنّ الفشل يكون حين لا يحاول المرء أبدا، وحين يرضخ، ويفقد الأمل دون أي محاولة. داعيا بذلك الأفراد للنضال والثورة، والسعي لتحقيق التغيير المنشود، وتجاوز مختلف العقبات والصعاب، وتحمّل مختلف الآلام التي يمكن أن تعترض طريقهم نحو تحقيق حلم التغيير بالبلاد. وتعتبر هذه الفكرة من أهم الإيديولوجيات التي سعى "بشير مفتي" إلى تكريسها، من خلال طرحه موضوع معانات المثقف عبر مختلف العقود.

3 –الاغتيالات:

من مظاهر صراع السلطة نذكر الاغتيالات التي شهدتها ساحات الوطن، واستهدفت الشخصيات المثقفة والواعية، والمعارضة للنظّام، الأمر الذي يبرز الجهد المبذول من قبل النظام للحفاظ على سيادته وحكمه. وحجم التضحيات التي قدّمها المثقفون، ويكشف عن عدد الأرواح التي قدّمت فداءا للوطن، بعد الاستقلال، بداية من السبعينات التي شهدت العديد من مشاهد اغتيال المثقفين، والسياسين، والمعارضين... وقد ذكر الروائي على سبيل التمثيل لبعض المشاهد المخفيّة من الواقع الجزائري الأليم، أب "رضا شاوش" الذي قامت المنظمة بتصفيته بعدما اكتشف حقيقتها. حيث أخبر الرجل السمين "رضا" عن حقيقة انتحاره فقال: "**لقد قام بكل ما طلبنا منه فعله، لكن عندما انتبه ضميره، وأحسّ بأنّه لا يحمي بلده، بل جماعتنا، ادعى الجنون ليفلت**

[1]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (38 –39).

من قبضتنا (...) والدك لم ينتحر، أنا من دفعه من الطابق العلوي لينفجر على الأرض."[1] أي أنّ "الرجل السمين" قتل الوالد بعد أن أصبح يشكل خطرا على المنظمة، ثم قام بتجنيد ابنه وقاده إلى عالم الجريمة والسلطة.

عملت هذه الجماعة منذ الاستقلال في الخفاء على ضمان استمرار مصالحها، وتسيير البلاد وفق أهوائها، حيث قال "الرجل السمين" ل "رضا": "**لقد بدأت الأمور هكذا بعد الاستقلال، التقينا وتحدثنا، وكانت الفكرة تأسيس جماعة في الظل تحمي البلاد وتسيرها من خلف ستار (...) لقد حاربنا في البداية المعارضين العملاء للإمبريالية، ولكنا أصبحنا العملاء، نحن من يخدم مصالحهم، ونسيرها لهم، ونأخذ بعض الفتات.**"[2] ليتوضّح ويتأكّد أنّ الامتيازات المادية التي تمنحها هذه الجماعات المفسدة، هي التي تضمن خضوع أعضائها، وتحقّق مصالحها.

بدأ الرجل السمين يشعر بتأنيب الضمير، وهذا ما تطلّب أن اغتياله هو الآخر، "**بما أنه كان واحدا من قمم الجهاز فلم يكن يسمح حتى أن يخاطب نفسه حول هذه الأمور.**"[3] فتلقى "رضا" أوامر بقتله من قبل رئيس المنظمة الذي قال: "**لقد كبر في السن وبدأ يخرف، بدأ يحرك بيادقه في الشارع للثورة علينا، لابد أنه جن، أو أن قرب الرحيل جعله يفكر بطريقة جنونية. كان يقصد ببساطة أن ضميره صحا فجأة، وأن هذا غير صالح للجهاز.**"[4] فقد كانت المنظمة تسعى للتخلص من كلّ من وقف في وجهها، وضد مصالحها بسبل مختلفة، وكان القتل هو الحلّ الأفضل لها في أوج الأزمات.

من مظاهر هذا الصراع، أذكر أيضا أحداث أكتوبر 1988، التي أدّت إلى العديد من "**الاغتيالات العجيبة في صفوف المثقفين**"[5] فقد تمّ تهديد واعتقال كلّ المثقّفين المعارضين

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (138-139).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 127.

[3]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 135.

[5]- **المصدر نفسه**، ص: 17.

والحالمين بالتغيير من قبل أعضاء جماعة الظل الذين كانوا "**يسخرون من كل شيء ولا شيء، ويبتسمون فيما بينهم وهم يخططون للمرحلة الراهنة والمرحلة اللاحقة، هم يضعون بيادقهم في كل مكان يريدونه حتى يضمنوا ولاء الجميع، وعيونهم تتلصص على أي شخص يشتبهون فيه، ولم يعودوا يقتلون أحدا. والقتل جاء لاحقا عندما تعقدت الأحداث التي لم يعرفوا كيف يسيرونها وفق أهوائهم الغريبة، وذهبت المشاكل لأقصى حدودها.**"[1] لتبلغ الاغتيالات أقصى تطرّفها وبشاعتها في فترة التسعينات، باسم الدين، والجهاد، والإرهاب...

أكّد الكاتب أنّ ما حدث لم يكن صدفة، بل كان نتيجة حتمية لما شهدته الجزائر من فساد وتدهور، على لسان "الرجل السمين" الذي قال: "**الثورة ستقوم في هذه البلاد، هم يعرفون ذلك بلا شك، حذرتهم من التلاعب بالدين، قلت لهم: اتركوا الأمر. ولكنهم لم يسمعوني، والآن لست أنا من سيحرك هذه الخيوط لتنفجر القنبلة، ولكن أناسا من جلدة أخرى، وطينة جديدة، هؤلاء سيحاربون حتى الموت ولن يرحموا أحدا، سيشعلونها نارا أبدية قاتلة وقاسية على الجميع، ولن ينجو منها أحد...**"[2] عندما انتفض الشعب على الأوضاع التي كانت تسود البلاد، وبدأت معالم قيام دولة إسلامية لا تخدم مصالح جماعة الظل، استغلت هذه الجماعة الدين الذي كان يشهد رواجا في تلك الفترة، ونشرت فكر الجهاد، وغرست الأفكار المتطرفة باسم الدين، واتخذت الأمور توجها مأساويا، ودفع الشعب الثمن لوحده، بينما عادت الأمور إلى نفس الأوضاع، ولم يتغير شيء، وكأنّ لا شيء حدث، لولا دماء الأبرياء والنبلاء...

كما تطرّق الكاتب إلى الاغتيالات التي حدثت في الألفية الجديدة، ولا تزال مستمرة لوقتنا الحالي، رغم تحقيق المصالحة الوطنية، من خلال شخصية "عدنان" ابن "رضا" غير الشرعي من "رانيا، التي أخبرته أنّه "**صعد إلى جبل وبينما نزل الجميع، بقي هو هناك مع فرقة قليلة العدد،**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 146.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 137.

بعث لي رسالة يخبريي فيها بأنهم توعدوه بالقتل إن عاد إلى الحياة المدنية."[1] وطلبت منه مساعدته في إعادته للحياة الطبيعية، ليتوضّح أنّه يريد البقاء هناك بكامل إرادته، تعبيرا عن رفضه للأوضاع القائمة بالبلاد، فقتلتهم جماعة الظل بعد أن تأكّدوا من عدم انسحابهم ومحاولتهم قتل "رضا"، الذي قال: "**وبدل أن تنطلق رصاصة البندقية لتدفعني إلى العالم الآخر، وأرحل غائبا عن هذه الحياة، انطلقت رصاصات الرشاشات من كل جهة وسقطوا جميعهم مقتولين على الأرض دمائهم تسيل، وعيونهم تبرق.**"[2] ليوضّح الكاتب بذلك الوضع العام للتعامل مع أي شخص يحاول أن يعارض النظام على اختلاف الحكومات، فقد كان مصيرهم واحد هو الفشل في قضيتهم، بسبب الاضطهاد والظلم الذي يبلغ درجة القتل.

يتوضّح من خلال ما سبق؛ أنّ الموضوعات السياسية في هذه الرواية ساهمت في تصوير مختلف التحوّلات السياسية بالجزائر، وارتبطت ببحث الصراعات والإيديولوجيات السياسية التي أدّت إلى تدهور حال البلاد وشعبها، حتى بلغت مرحلة الانفجار، التي أدّت إلى ثورة أهلية، مع كشف حقيقة تلك الثورة من وجهة نظر"بشير مفتي". إضافة إلى إبرازها مكمن الفساد بالبلاد ومنبعه، وكشف الحقائق وتوضيح المسائل المبهمة في الجانب السياسي بالبلاد. وإبراز رؤية الكاتب للعالم، وتكريس ايديولوجيته، وتحقيق مقصديته. مع توضيح أنّ بعض الأحداث السياسية كانت عبارة عن أخطاء إيديولوجية لم يتبينها أصحابها إلّا بعد مرور الزمن، وفوات الأوان، ولكنّها ساهمت في تشكيل الأزمة الجزائرية على مختلف الأصعدة.

المطلب الثاني: الموضوعات التاريخية في رواية "دمية النار":

يعتبر التاريخ المجال الثاني للأدلوجة بعد السياسة، باعتبار أنّ الإيديولوجيا "**هي نسق من الأفكار والعادات والأخلاق والمفهومات والقوانين والفنون...الخ، تتشكل في مرحلة تاريخية**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (161-162).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 165.

محدّدة."[1] فجميع أفراد المجتمع يخضعون لقيم وقوانين مشتركة، تتحدّد في فترة زمنية معينة. وقد عرّف " كارل منهايم Karl Mannheim" الإيديولوجيا بأنّها: **"البنية العاملة لروح حقبة تاريخية أو طبقة اجتماعية."**[2] وهو ما يؤكّد ارتباطها بالتاريخ. فمن الملاحظ أنّ تاريخ أمّة أو مجتمع يتشكّل من مجموع تاريخ الفنون والأخلاق، والقيم، والقوانين والفلسفة، والآداب...

إلّا **"أنّ النّاس لا يصنعون عدة تواريخ متميزة، تاريخ القانون، تاريخ الأخلاق، تاريخ الفلسفة...الخ، بل تاريخا واحدا تاريخ علاقاتهم الاجتماعية التي تحددها حالة القوى المنتجة في كلّ فترة معينة. وما يعرف باسم الإيديولوجيا ليس إلّا انعكاسا متعدّد الأشكال في أذهان الناس لهذا التاريخ المفرد الذي لا يقبل القسمة."**[3] وبهذا فإنّ الإيديولوجية تتغير بتغيّر الفترة الزمنية والتاريخية.

ولكن هذا لا يعني أنّ **"الإيديولوجية ظاهرة تاريخية بل أقرب إلى أن تكون ميلا مطبوعا في الذهن البشري الذي لا يستطيع فيما يبدو أن يتحمل الكثير جدا من الواقع."**[4] فيسعى إلى تغيير الإيديولوجية السائدة، حسب ما يتناسب مع الفترة الزمنية التي يعيشها.

وقد لخّص "عبد الله العروي" مفهوم الإيديولوجيا كرؤية كونية **"بأنّها تحتوي على مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون، تستعمل في اجتماعات الثقافة لإدراك دور من أدوار التاريخ، وتقود إلى فكر يحكم على كل ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقّق عبر الزمن."**[5] أي أنّ الإيديولوجيا مرتبطة بالتاريخ في تفسيرها للظواهر الاجتماعية المختلفة.

وبهذا يمكن القول أنّ الإيدولوجية كرؤية كونية مجالها نسبي، متعلّق بالكون، وهي تهدف لإدراك الأمور بإرجاعها إلى النظريات التاريخية، أي أنّ مرجعها الأساسي هو التاريخ.

---

[1]- محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع**، ص: 105.

[2]- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، ص: 89.

[3]- ديفيد هوكس، **الأيديولوجية**، ترجمة: إبراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، (دط)، 2000، ص: 87.

[4]- **المرجع نفسه**، ص: 101.

[5]- عبد الله العروي، **مفهوم الايديولوجيا**، ص: 14.

وعليه؛ اعتبرت الأحداث التاريخية عنصرا أساسيا، ومكوّنا هامّا في السرد الروائي، نظرا للقدرة التي تمنحها للأديب لكي "**يواجه الواقع الذي مضى بواقع حاضر، مغذيًا تطور حدثيته انطلاقاً من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية.**"[1] أي أنّه يحوّل الكتابة إلى مجال خصب لبث إيديولوجيات متعدّدة. بفاعلية هذه الأحداث التاريخية التي يعاد معالجتها وفق رؤى الأديب، وتحليلاته.

1-تأثير التاريخ على الحاضر:

وضّح الكاتب تأثير التاريخ على حاضر الأفراد وحياتهم، من خلال ما حدث مع "رضا شاوش" الذي قال: "**كنت أعرف بأنّ تاريخ أبي سيلاحقني إلى أن أموت، وأن بصماته ستبقى موشومة داخلي، وأن أسراره الخفية ستدفعني للهلاك المحتوم، أو ستبقيني في تلك الدائرة**

[1]- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي**، ص: 298.

الجهنمية من الخوف والعنف وترقب المخاطر في كلّ زاوية أدنو منها."[1] "**حتى بعد موته لا يزال يطاردني، يتبع خطواتي، ويغمم مستقبلي.**"[2] فقد كان لحياة الوالد وعمله تأثير سلبي على نفسية البطل، وبالتالي على مسار حياته وتوجهاته.

كذلك في قضية حقد "سعيد بن عزوز" على "رضا" الذي برّرها وأرجعها للأحداث القديمة التي كان يجهلها من قبل، حيث قال: "**لم يهم ما حدث بيني وبين سعيد بن عزوز.. فلقد ربطته بقصتنا القديمة وحقده المتوغل في صدره وبتلك الأشياء التي لم أتبينها جيدا حينها.**"[3] لم يكن "رضا" يعلم الأسباب الحقيقية وراء كره "سعيد" له، لكنّه مع ذلك أرجعها لأحداث قديمة ارتبطت بحب المعلمة، وتجاوز عقبة امتحان شهادة التعليم الابتدائي.

لكنّه استغرب استمرار حقده حتى في فترة الشباب، ومحاولة استفزازه وانتقامه منه باستعمال صلاحيته كضابط شرطة فلم يكن الأمر مهما لهذه الدرجة. ليخبره بعدها أخوه "أحمد" أنّ أبوهما قد عذّب والده في الزنزانة، وتعدّى على والدته كمحاولة منه لاستنطاق الأب، لكن والد "سعيد"لم يتحمّل ذلك وانتحر، ليصل بعد ذلك التحقيق إلى أنّ والده لم يكن له علاقة بالقضية التي اتهم بها، فتغيّرت بذلك نظرة "رضا ل"سعيد" من نظرة استغراب واحتقار، إلى نظرة شفقة وخجل، حيث قال: "**وجدت فجأة لسعيد بن عزوز كل الأعذار للحقد علي، للتربص بي، وحتى لأخذ ثأره مني، لقد فعل له والدي ما لا يغتفر، وفهمت من حينها أننا كنا نشترك في نقطة واحدة، انتحار والدينا، والده انتحر بسبب الظلم وأبي بالتأكيد بسبب تأنيب الضمير.**"[4] شعر "رضا" بالخجل من فعل والده، وندم لدفاعه عن والده أمام "سعيد"، وتفهّم موقفه، ووجد له العذر لكلّ تلك الأحقاد، التي كان يظهرها في كلّ فرصة وبدون سبب، ليظهر بذلك دور التاريخ في شرح الأحداث والمواقف.

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 70.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 84.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 70.

[4]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 74.

ظهر تأثير التاريخ على الأجيال الحديثة أيضا، في طريقة تعامل جماعة الظل مع "رضا شاوش" و"سعيد بن عزوز"، من خلال قول هذا الأخير ل"رضا": (**أنت محظوظ، لأنهم يعرفون والدك، وسيساعدونك حتما، هذا قدرك يا صديقي أن يأتيك الحظ لبيتك دون أن تفعل شيئا.**)[1] وقد كان ذلك التأثير واضحا في مسار كلّ منهما، وعلى ارتقائهما في سلم السلطة، ف"رضا" ارتقى بسهولة، في حين أن الجهاز تعمدّ إبقاء "سعيد" في أسفل الجهاز رغم إخلاصه وتفانيه في خدمة الجهاز، بسبب تاريخ والده في المعارضة، الذي بقي نقطة سوداء في ملفه.

هذه الظاهرة نلاحظها بسهولة في المجتمع حتى في وقتنا الحالي، والتي تمثّلت في الامتيازات التي يتحصّل عليها أبناء الشهداء، والمجاهدين، وعائلاتهم، رغم مرور أكثر من خمسين سنة على الاستقلال، فالأمور تسير على أساس مجاهدين وخونة، **"ليس هناك أسوأ من البياعين، لقد عانينا منهم زمن الثورة، والآن يجب أن نقول لأنفسنا الحقيقة، لم تتغير أمورنا نحو الأحسن."**[2] وقد يبدو أنّ هذا الأمر مختلف عمّا يسرد في النص، كونه ينتسب للجهة الفاسدة، إلّا أنّ الفساد وطغيان المصالح قد نخر الواقع، ويتجلى ذلك واضحا في معاملة المجاهدين وعائلاتها والامتيازات التي ينالونها، والتي ساهمت في تفشي الفساد، وتدهور الوضع الاجتماعي لصالح جهات معيّنة.

طرح الكاتب فكرة تأثير الماضي الأليم على الشعب، من خلال تأكيده على فكرة مهمة تمثّلت في المقطع التالي: "**إن النقطة التي تنطلق منها مهمة حتما، وإلا ماذا يعني الحاضر من دونها، الحاضر هو دائما الخط الذي سرنا عليه من قبل.**"[3] فالمعانات التي عاشها الشعب بعد الاستقلال بسبب مختلف الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ذكرها الكاتب في نصّه، والتي انتهت بعشرية سوداء، أثّرت بالضرورة على أفكاره وتوجهاته وقراراته، وفسّرت سبب

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 100، بتصرّف.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 33.

[3]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 128.

استسلام الشعب للواقع بمرارته، وتفضيله الصمت رغم مساوئه وعذاباته على أي ثورة أو محاولة للتغيير.

فالثورات السابقة خانت شعبها، سواء الثورة التحريرية التي لم تأت بنتائجها المرجوة، أو عند قيام الشعب في ثورة أكتوبر 1988، والذي أسفرت عن عشرية سوداء، كان المواطن هو المتضرر الوحيد فيها، وحتّى بعدها لم يلتمس أي تغيير في الأوضاع، فقد أرهقت فيها دماء الأبرياء فقط، بينما استمّر الحال كما كان من قبل أو أسوأ، وبذلك أطفأت شعلة الأمل نهائيا. مؤكّدا بذلك "**إن الإنسان يختار بوعي ما يريده، (...) إنّ الإنسان هو محصلة بيئته، وتاريخه الشخصي**"[1] فما نعيشه اليوم من خوف وكآبة واستسلام، وفقدان للأمل هو نتيجة حتمية للأحداث التي عايشها الشعب، والتي أفقدته الأمل في القدرة على تحقيق أي تغيير. ليكرّس الكاتب من خلال كلّ ذلك فكرته الرئيسية، وإيديولوجيته الحقيقية، والتي تتمثّل في تحمّل مسؤولية أفعالنا وقراراتنا، وعدم إلقاء اللوم على التاريخ والأشخاص، والأحداث والوقائع، بل لا بدّ من السعي لتحقيق التغيير، وتجاوز المتوقّع، وكسر المألوف، لتجسيد الأحلام،...

وبذلك يُفهم أنّ الموضوعات التاريخية تفسّر الحاضر، وتعلّل ظواهره، ثم تصحّح الوعي وتوجّهه.

2-صراع الأجيال:

من المواضيع التي ركّز عليها الروائي في هذه الرواية، والمتصلة بالجوانب التاريخية، موضوع صراع الأجيال، والتي توضّح دور الأجيال في تبيان وتنامي شخصية الجيل الصاعد، والتأكيد على ضرورة تغيير بعض المظاهر المتوارثة بين الأجيال، والتي أثّرت بالسلب على وعي الفرد والمجتمع، وقد تجلى ذلك من خلال علاقة "رضا شاوش" بوالده، وإبراز تأثير الأب على شخصية ووعي

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 24.

البطل، وكذلك من خلال تأثير حياة والد "سعيد بن عزوز" على قراراته وتوجهاته، مع الإشادة بقدرة "أحمد" أخ "رضا" على تجاوز مختلف التأثيرات السلبية والأحداث الماضية المدمّرة.

تميّزت علاقة "رضا شاوش" مع والده، بالجفاف العاطفي، وغلب عليها القسوة، والتسلّط، والعنف، والخوف. بالإضافة إلى الآثار النفسية الناجمه عن ضربه لزوجته، ونهره لها، وقسوته عليها، -سيتم التفصيل في هذا في الصراع النفسي-، وقد أرجع البطل تصرفات والده والعلاقة المتأزمة بينهما إلى عمله داخل السجن لمصلحة النظام، في المقطع التالي: **"كان يخيل إليّ أنه شخص لا يملك قلباً أو عاطفة، وأن مهنته في الزنزانة زادت من خشونة روحه وفظاظة قلبه، وأن "زمن بومدين" أكمل عليه!"**[1] فالقسوة والتسلّط التي اكتسبهما من عمله بالسجن وتنفيذه للأوامر العليا، جعلتاه بدون رحمة ورفق، وقد أثّر ذلك على علاقاته بالمجتمع وخصوصا داخل البيت مع زوجته وأبنائه، حتى صار يثير فيهم شعورا بالخوف والكره، خصوصا البطل الذي عانى كثيرا بسبب مشاعره المتناقضة نحوه.

لكن للأسف بغض وكره "رضا" لتصرفات الوالد وتأثير عمله على تصرفاته معهم، لم يمنعه من تكرار أفعاله وأخطائه، والانضمام لنفس المنظمة، وقتل الأبرياء وتعذيب الناس، وقد تعجّب هو نفسه من ذلك، في إحدى حواراته الداخلية، فقال: "**صرت أبي بشكل لاواع (...) ناضلت بكلّ شراسة كي لا تكون مثله، ثم ها أنت ترتدي ثيابه القديمة.**"[2]

استمرّ "رضا" في إلقاء اللوم على والده وتأثير معاملته القاسية عليه، حيث قال: "**تذكرت والدي وشعرت من جديد بأنّني ضحيته، لست أدري كيف ولماذا وما دخله في خياراتي التي اخترتها بمحض إرادتي، أو في تلك الظروف التي لم أعد أميز فيها بين خير وشر، بين قبح وجمال، فما أسهل أن نقول: كلّ شيء يخضع لحرية الفرد، لخياره الفعلي، فيما الحياة تجبرنا**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 35.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 122.

على التحول في كل لحظة من نقطة لأخرى، فبالّنسبة للحياة لسنا إلّا لصوصا."[1] طول المسار السردي رجع البطل لذكرياته القاسية مع والده، وطريقة معاملته له، ليؤكّد قسوته وجبروته، كمحاولة لإقناع نفسه بمسؤولية والده عن تصرفاته، وإلقاء اللّوم عليه، للتخفيف من معاناته، وتأنيب ضميره، وتجنبا لكره نفسه، كما كره والده.

ليكتشف فيما بعد أنّ والده، كان غير واع بما يفعل، وأنّ انتحاره وجنونه كانت تكفيرا عن ذنوبه، وهذا بعدما أخبره الرجل السمين أنّه لم ينتحر ولكن اغتيل، بعد أن اكتشفوا أنّه يدّعي الجنون هروبا من المنظمة التي اكتشف حقيقتها. وقد حذّره أخوه "أحمد" من اتّباع خطى والده، في قوله: "**إن والدك لم ينتحر إلا ليبرئ روحه، ويصفي خلافاته مع ضميره، وأنت ما مصيرك يا ترى؟**"[2] لكن ذلك لم يردعه ولم يمنعه من الغوص في عالم الفساد، وبلوغ أقصى مراحل الإنحطاط الإنساني، ولا من التوغّل في أعماق الجهاز، والارتقاء في سلّم السلطة مقابل مبادئه.

انصهر "رضا" داخل فكر والده الخاطئ، وحمل رؤيته التي أنكرها، وتحوّل لشخص مطابق للصورة التي بغضها في والده، وقد ظهر ذلك في جوابة عن استفسار الرجل السمين، حول انتقاله من رافض للمنظمة، وناقم على عمل والده، إلى عميل وفي، ومميّز داخل ذلك الجهاز الفاسد، حيث قال: "**لقد كان خطا معوجا، كنت أعيش ضد قناعات أبي، والآن أنا أعيش وفق قناعاته، اهتديت للطريق الصحيح، هو هذا الذي أنا فيه الآن...**"[3] أي أنّ الصراع بين الأجيال هنا كان توضيحا لتكرار الأجيال المعاصرة والصاعدة، لأخطاء الأجيال السابقة، وقراراتهم، وتصرفاتهم، التي لا ينفكّون عن إنكارها، ثم يقومون بإلقاء اللوم عليهم، وكأنّهم هم المسؤولين عن قراراتهم وخياراتهم.

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 158.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 122.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 129.

كما نلاحظ قرار "رضا شاوش" بعدم الزواج وإنجاب الأطفال، بسبب التاريخ الذي عاشه، وتجنبا لتأثيره السلبي على أبنائه، مثل تأثير والده عليه، إذ قال: "**أمّا أنا فلن أكرّر المهزلة، ولن أعطي للعالم أطفالا يصبحون في لحظة من تاريخهم مصاصي دماء، أو من فصيلة آكلي لحوم البشر، أو قتلة مثلي...**"[1] لكنّه للأسف علم بوجود ابن غير شرعي له من "رانيا"، اسمه "عدنان" وأنّه ارهابي متمرّد بالجبال، وقد استاء جدا لذلك، وتساءل قائلا: "**ماذا سأفعل بابن أعطيته للحياة دون أن يكون ذلك قصدي، ابن ضل الطريق، وسار مع المتمردين ضدي، وأمه تتزوج ألد أعدائي، وتبقى وفية لكراهيتها لي حتي لو ادعت أنها سامحتني.. ماذا أفعل غير أن اخرجه من تلك المخالب، وأرشده لطريقي.**"[2] فتتكرّر بذلك الأحداث، ويستمرّ تواصل الأجيال بذلك. فما "عدنان" الابن إلّا نتيجة لاغتصاب "رضا" ل"رانيا". لتكون بذلك رسالة الكاتب واضحة، بأنّ ماضي الجزائر وحاضرها هو واقع حتمي للأحداث التي شهدتها منذ الاستقلال، فالعشرية السوداء التي سببها الإرهاب، وخلّفت وراءها شباب متمرّد في الجبال لوقتنا الراهن أمر طبيعي في وطن مغتصب، ومنهك بالفساد.

نجد أيضا صراعا آخر بين الأجيال من خلال شخصية "سعيد بن عزوز" الذي وظّفته المنظمة لتحقيق أغراضها وانجاز مهامها، فاستغلّ منصبه للتخلّص من الفقر من جهة، والانتقام لوالده الذي تعرّض للمعاملة السيئة والعنيفة في السجن، من طرف والد صديقه "رضا شاوش" من جهة ثانية، والانتساب للجهة القوية تجنّبا لمصير والده من جهة ثالثة، فقد قال ل"رضا" يوم ناداه لمكتبه بمركز الشرطة: "**سجن وتعذب من طرف والدك، أهين في شرفه وكرامته، لقد آلمني ما حدث له في حينها، ولكن بعد مرور السنوات فهمت من خلال حياته أنّ الضعيف لا يمكنه أن يعيش في هذه البلاد، ومصيره هو دائماً كمصير والدي.**"[3] لذا قرّر أن يغذي روحه عن

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 141.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (162-163).

[3]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 101.

طريق الانتقام، ويشفي جراحه وآلامه من خلال انتسابه للجهة القوية، متجاوزا كلّ القيم الأخلاقية التي تعيق طريقه نحو تحقيق القوّة والسلطة والعيش الكريم.

والعجيب في ذلك، أنّ "رضا شاوش" تفهم موقف "سعيد بن عزوز"، فقال: "**وجدت فجأة لسعيد بن عزوز كل الأعذار للحقد عليّ، للتربص بي، وحتى لأخذ ثأره مني. لقد فعل له والدي ما لا يغتفر، وفهمت من حينها أنّنا كنا نشترك في نقطة واحدة، انتحار والدينا: والده انتحر بسبب الظلم، وأبي بالتأكيد بسبب تأنيب الضمير!**."[1] ليكشف الكاتب أيضا من خلال كلّ هذه الصراعات عن الأخطاء التي يقع فيها الجيل الجديد بسبب وعيه الخاطئ، ومحاولة تخلّصه من ماضيه ورفضه له، عن طريق ارتكاب أخطاء وخيمة، وجرائم بشعة، عابها على الأجيال السابقة.

اعتمد الكاتب على شخصية أخ البطل "أحمد" الذي عاش في نفس بيئة البطل، بل وجعله يعمل في نفس السجن الذي عمل فيه والده، لكنّه لم يعد نفس الأخطاء، وهذا ما أكّده البطل في المقطع التالي: "**رغم عمل أخي بالزنزانة إلّا أنه لم يكن يملك شخصية والدي الحادة والثاقبة، والتي كانت تجعل الجميع يهابون منا.**"[2] امتلك أحمد شخصية قوية في الخارج وحتّى داخل العمل، لكنّه لم ينقل ذلك إلى البيت، بل اهتم جيّدا بإخوته وأمّه من بعد وفاة والده. و"**كان فيه لطف وليونة، كان حنونا إلى حد ما، أكثر حنانا من أبي، لم أكن ألجأ إليه في شيء إلا وساعدني فيه، كان يتمناني متعلما، أبحر في طريق المعرفة ولا ألتفت للوراء، أرادني عكسه تماما، أن لا أكون شبيهه ولا شبيه والدي...**"[3]حافظ "أحمد" على شخصيته الطيبة والعطوفة، رغم استخلافه لعمل والده، وعيشه نفس الطروف التي عايشها والده، ونفس الظروف التي عاشها

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 74.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 47.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 84.

"رضا" إلّا أنّه حمل مسؤوليات أبيه داخل البيت والعمل بطريقة واعية ومتزنة، لذا عاش بضمير مرتاح.

وبذلك يتبيّن أنّ الكاتب كشف من خلال موضوع "صراع الأجيال" عن حقيقة التعامل مع التراث، والحفاظ على الهوية والانتماء؛ كما طرح قضية تواصل الأجيال، وكرّس مفهوم القدرة على التغيير، وضرورة حسن التعامل مع الموروث الثقافي، واستبدال الوعي القائم أحيانا بوعي صحيح، دون أي صراعات. مع تأكيده على عدم إلقاء اللوم على التاريخ، أو الأحداث أو المخلفات الاجتماعية والأسرية، فيمكن للإنسان أن يحدث الفارق، وأن يتجاوز الخرافات، والمفاهيم السلبية المتوارثة، التي تتوضّح وتتغيّر بتغيّر الأجيال والأزمنة. كما يجب على الإنسان أن يتعلم من أخطاء السابقين وهفواتهم، ويصحّح مسارهم، ويأخذ العبرة من حياتهم وماضيهم، دون أن يحدث القطيعة مع الجيل الماضي، ودون مساس بالدين، والقيم الاجتماعية، والهوية الجزائرية المسلمة.

المطلب الثالث: الموضوعات الاجتماعية في رواية "دمية النار":

مجال الاستعمال الثالث للإيديولوجية هو "**مجال الكائن، كائن الإنسان المتعامل مع محيطه الطبيعي والبحث فيه هو من قبيل نظرية الكائن**"[1]، وقد ارتبطت الإيديولوجية في هذا المجال بالماركسية التي حدّدت الأدلوجة من خلال الجمع بين الواقع والكائن. وقد لخّص العروي معنى الإيديولوجيا في هذا القسم أيضا، حيث قال: "**تستعمل الأدلوجة في معنى معرفة الظاهرات الآنية والجزئية في مجال نظرية المعرفة ونظرية الكائن. تتضمن أحكاما حول الحق وظيفتها إظهار الكائن للإنسان الذي هو جزء من ذلك الكائن. ويقود هذا الاستعمال حتما النظرية الجدلية.**"[2] فهي تسعى لتفسير الظواهر المختلفة بالعالم تفسيرا علميًا، حتى يفهم الإنسان الكون الذي ينتمي إليه، ويعتبر جزءا لا يتجزء منه. وهذا ما يحتاج لوعي الكاتب ونضج عقله، وثقافته الواسعة والشاملة لمختلف جوانب الموضوع المطروح.

تتصّل الإيديولوجيا بالوعي باعتباره مكوّنا أساسيا لعرض أفكار الكاتب وتوضيح مفاهيمه ورؤاه في النص الروائي، فمن خلال الأفكار التي تحملها كلّ شخصية، وصراعاتها، وحواراتها، يتحدّد الوعي السائد بالمجتمع ويتبيّن الوعي الذي يسعى الكاتب إلى ترسيخه، ويعمل على تعميمه. وهو ما أشار إليه "عمرو عيلان" في كتابه "الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة"، حين قال: "**علينا ونحن نبحث في بنية الفكرة في الرواية وتحديد سياقها الإيديولوجي الذي تسير فيه أن نحدّد طريقة عرض الفكرة ودرجة التركيز على مكوناتها الأساسية. لأنّ تصنيف الفكرة في العمل الأدبي يرتكز على مسلمة مركزية هي أنّنا لا نعثر في ثنايا النص على فكرة واحدة، بل على أفكار متعدّدة، وداخل نسيج النص تتعارض الأفكار وتتقابل وتتصارع.**"[3] أي؛ أنّ الكاتب يهدف من خلال التعدّد الفكري المتنوّع والمتناقض داخل

---

[1]- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، ص، ص: (11-12).

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 14.

[3]- عمر عيلان: **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي**، ص، ص: (157-158).

النص إلى تعزيز إيديولوجيات محدّدة يرغب في طرحها كبديل لما هو سائد، وتحقيق التغيير، وهذا على مختلف الأصعدة (الفكرية، الاجتماعية، السياسية،...)؛ هذه الأفكار تكون غالبا عبارة عن وعي قائم منبوذ من قبل الكاتب، يعمل على تغييره، وعرض بعض الأفكار التي يمكن تحقيقها كبديل لها. فيقدم نموذجا مثاليا، عمّا يمكن أن يكون عليه العالم في حالة تجسيد أفكاره البديلة، وهو ما حدّده "غولدمان Goldman" بالوعي القائم والوعي الممكن.

ترتبط الإيديولوجيا بالوعي الممكن باعتبار هذا الأخير طرح فكري رافض للوضع القائم، وعرض فكر بديل يعمل على تحقيق التغيير، أو على الأقل التعديل فيه، لما هو أفضل حسب حامل هذا الوعي الجديد. وتتمثّل هذه الإيديولوجيات داخل النص من خلال عدّة صراعات، تشكّل الموضوعات الرئيسية في النص، بعضها يرتبط بالجوانب المعرفية بالمجتمع، وترتكز على تحليل بعض الظواهر القديمة، والتي لا تتناسب مع العصر الجديد، أو حتى الدخيلة عليه، والتي لا تتناسب مع الهوية المجتمعية، أو غيرها،... وسأحاول التطرق لبعض هذه الصراعات المعرفية، حسب ما يلي:

*-صراع طبقي.

*-صراع فكري.

*-صراع حضاري.

*-صراع نفسي.

وللتوضيح، فإنّ الصراعات لا تنحصر ضمن هذه الأمثلة، لكني سأحاول التركيز على أهمّ الصراعات التي تتضمنّها النصوص الروائية، من خلال النص القائم بين أيدينا.

1 –الصراعات الطبقية:

صوّرت روايات "بشير مفتي" وجود طبقتين بالمجتمع الجزائري هما: طبقة غنية مالكة لوسائل الإنتاج والمال، والجاه وهي الطبقة الحاكمة. وطبقة أخرى فقيرة معدمة تعيش في أوضاع صعبة وسيئة، ومحرومة حتى من أبسط متطلبات الحياة، وذكر أنّه بعد الاستقلال "**هجم الجزائريون من كل قبلة للفوز بثروة السكنات الجميلة، الضباط والنافذون في الحكم أخذوا الفيلات والقصور والشعب استولى على الشقق في العمارات.**"[1] ومع مرور السنين تأزّمت أوضاع الشعب، وظهرت الأحياء الشعبية والقصديرية، التي تعكس الواقع المادي لهذه الفئة، ونتيجة لهذا الاختلاف ظهر صراع قوي وشديد بين هاتين الطبقتين عرف ب"الصراع الطبقي"، كشف من خلاله الروائي عن صراع وجودي بين إغراء المال والسلطة، وقهر الفقر والحاجة، ووضّح تأثير هذا الاختلاف الطبقي على مسار البلاد، ودوره في إحداث التحوّلات المجتمعية بالجزائر.

سمح هذا الطرح الموضوعاتي، بإظهار أسباب هذا الصراع القائم في المجتمع، رغبة في التخلص منها، وإصلاح المجتمع، والارتقاء بالبلاد، وتحقيق التغيير المنشود... من خلال شخصية "رضا شاوش"، الذي كان في وسط النزاع، ممّا خوّل له تقييم الأوضاع وكشف خفاياها وأسبابها. وقد قال: "**تساءلت بداخلي: من يصنع هذا النوع من الناس؟ الحرمان، الفقر، تجارب الحياة المريرة، غياب الأب.**"[2] جعل الروائي كل احتمال من الاحتمالات في هذا القول سببا حقيقيا وراء تصرفات أبطال نصّه، ف"رضا" لام والده على اختياراته، معتبرا أنّ قسوته هي التي أثّرت سلبيا عليه، وبرّر تصرفاته بالتجارب الأليمة التي عاشها، في حين أنّ "سعيد بن عزوز" سعى للانتقام لوالده وتعويض غيابه، وكذلك تجنب التعرض لمصير والده، فاختار العمل والولاء للسلطة بإرادته الكاملة.

---

[1]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 157.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 96.

أمّا الفقر والحرمان؛ فهما أهم أسباب الصراع الطبقي المتجدّر بالمجتمع الجزائري، وهو ما يبرز من اشمئزاز "رضا" من الأحياء الشعبية التي كان يعيش فيها، وإعجابه بالشوارع الراقية النظيفة، في المقطع التالي: "**عندما كنت طفلا كنت أحب زيارة حي "حيدرة"، كان حيّا نظيفا جدّا، وصامتا كذلك، مختلفا عن الأحياء الشعبية التي كنا نسكن فيها، والتي كان أهم سماتها الضجيج والفوضى والازدحام، بنايات مكتظة بالسكان والعائلات المتوافدة من كلّ جهات البلاد. كنت أذهب مع أحد إخوتي الذي كان يدرس قريبا من ذلك الحي، لكن بعد سنوات لم أضع قدمي هناك، صار الأمر يثير في نفسي حزازات، كنت أشعر بضيق لأنّه يوجد أناس من بني جلدتنا يعيشون في رفاء كبير في هذا الحي، ونحن الأغلبية نختنق في بيوت تشبه العلب المخصصة للكلاب الجربة، والغيران التي تأوي الفئران العفنة! كان الأمر يبدو لي غير طبيعي، ولا إنساني بالمرة.**"[1] أظهر الكاتب الفرق الشاسع بين الأحياء الراقية والأحياء الشعبية، وعكس الفرق بينهما، وذكر مختلف الآفات التي تظهر بالأحياء الفقيرة، وأشار لزيادة التعداد السكاني، ليقرّب القارئ من حجم معانات الناس في تلك الأحياء العفنة والقدرة.

كما صوّر ما تثيره من تعاسة واشمئزاز وحزن في نفوسهم. فقد قال "رضا" "**نحن أبناء التعاسة، لقد جئنا للحياة كي ترفضنا السماء، وتسحقنا الأرض.**"[2] سعى الكاتب من خلال هذه التفاصيل إلى تكثيف إحساس القارئ، وتقريبه من الواقع، ومن معانات الطبقة الفقيرة، والمآسي التي تعيشها بسبب الأوضاع الاجتماعية المتدهورة، وتوعيته بتأثيرها على الفرد والمجتمع.

أمّا الطبقة الغنيّة فتشمل الفئة التي اختارت الولاء للسلطة والخضوع لإرادتها والعمل لأجل مصالحها، وطبقة الأسياد التي تمتلك سبل الرفاهية والغنى وكل مظاهر الحياة الرغيدة التي يحلم بها أي شخص، مثل "رضا" الذي تحصلّ على كلّ ذلك بعد انتقاله من ضفة المحكومين والمقهورين لضفة الأسياد، وتغيّرت وضعيته المادية، وهو ما صرّح به في المقطع التالي: "**كنت في غنى عن**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: (97-98).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 42.

المال حينها، كان عندي منه ما يكفي وأكثر، وضعيتي تحسنت أكثر من اللازم، ساعدت كل من أقدر على مساعدتهم من أفراد عائلتي، وسفرت أمي عدة مرات للحج، حيث ذهبت مع أحد إخوتي، وحتى هذا لم أدفع فيه سنتيماً واحداً، كانت الجماعة تتبرع بالعشرات من الجوازات المخصصة لذلك."[1]حصل البطل على مزايا عديدة، كمنزل بأعالي حي "حيدرة"، وسيارة بسائق خصوصي، والكثير من المال، بعد انتقاله الطبقي نتيجة خدمته للطبقة الحاكمة.

ليؤكّد الكاتب أنّ الأمور في البلاد تسير عبر إتجاهين مختلفين، يشكّلان الطبقتين الأساسيتين بالمجتمع، والغالبية الساحقة تختار السعي لأن تكون في الطبقة الحاكمة والغنيّة، "**لأنك لو صرت عبدا سيسحقونك كالحشرة التافهة ويمضون إلى سبيلهم، فالحياة ظالمة، هذه هي طبيعتها."**[2] فتسقط بذلك القيّم النبيلة، والهمم العالية، وترتقي الجوانب المادية، وتقدّم المصالح لاكتساب بعض من نعيم الأرض. من خلال هذا الصراع؛ أحال "مفتي" القارئ إلى بعض الجوانب التي ساهمت في انتشار الفساد، والسعي لنيل السلطة بأي ثمن، وفتح الرؤية نحو إمكانية القضاء على الفساد من خلال إصلاح الأوضاع الاجتماعية، والرفع من المستوى المعيشي، وتشجيع المجتهدين، وإغراء الطموحين، وإكرام الناجحين، وتعظيم العلماء.

إلى جانب كلّ ما سبق؛ تبرز أهمية أخرى لهذا الصراع، من خلال حديث البطل عن سلبيات الانتماء للطبقة الحاكمة، فرغم إعجابه بمنازل الطبقة الغنية والحاكمة، وطريقة عيشهم، وسياراتهم، وامتلاكهم للسائقين والمال... لكنّه أبدى بغضه للعالم الذي تخفيه هذه الطبقة الاجتماعية، حيث قال: "**عجيب أمر الحياة: لقد وصلت للذروة فإذا بها تظهر لي كهاوية مفتوحة، سرداب مظلم، قلعة محصّنة ولكن فارغة، طريق لا يوجد بعده طريق، كما لو أنّ الوصول هو النهاية في حدّ ذاته!"**[3] يرمي الروائي من خلال شعور البطل الذي حقق حلم

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 141.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (101-102).

[3]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 153.

الأغلبية، إلى أنّ المال والنفوذ والقوة والسلطة، لا يمنح الطمأنينة وراحة البال، ولا يحقّق الشعور بالسعادة. خصوصا إذا كان ذلك على حساب الغير، وعن طريق سحق ذوات الآخرين.

وهذا ما يظهر أيضا من خلال الصراع الداخلي للبطل، بين أفكاره ومبادئه الساخطة والرافضة لما يجري بالبلاد، وبين الواقع الذي يعيشه، حيث قال: "**في تلك الدوامة كان كل شيء قد فقد وجهه، مثلما فقدت أنا روحي، صار العماء كليًّا، والهياج اللامرئي للحيوان المفترس كليّاً هو الآخر صرت أنا، ولست أنا، صار الخيط الرابط بين الأوّل والثاني معدوماً، (...) صرت الشر، ودمية الشر، صرت الشيطان، ودمية الشيطان، صرت تلك النار اللاهبة والمستعرة، النار الحارقة والمسعورة، صرت مثل دمية النار، تحرق من يمسكها.**"[1] من خلال هذا المقطع وضّح الروائي تأثير العالم ومشاكله، وقسوته، على الأفراد وشخصياتهم ومساراتهم، فقد حوّلت كثيرا من الأفراد إلى دمى تفتقر لأدنى مفاهيم الإنسانية أو إلى مصاصي دماء يقتاتون على دماء الآخرين ليعيشوا، ممّا زاد من تأزّم الأوضاع وتدورها.

ليتبيّن لي في الأخير أنّ استثمار الروائي لهذا الصراع كان بهدف التأكيد على أنّ "**الروح هي الإنسان وعندما يفقدها يفقد إنسانيته**"[2] وأنّ الغنى غنى النفس والروح، وأنّ الراحة راحة العقل والضمير.

2-صراعات فكرية:

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 120.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 144.

عبّر الكاتب عن أفكاره ورؤيته للواقع من خلال الأوضاع الاجتماعية التي تطرّق إليها في أغلب رواياته، فقد حمّلها أبعادا دلالية متنوّعة، ليكشف عن مشاكل المجتمع وقضاياه. وهو ما يتأكّد من قول البطل: "**كنت أجد عند معلمة العربية التي لم تنقطع علاقتي بها قط الزاوية الأدبية التي كنت أحتاج إليها في تلك الفترة، أي الخيال، وما يجعل الواقع مجرد مسرح لا غير لتشكل المعاني المتضاربة والمتحاربة صور الحياة المتعددة والمتلونة وأنغام هذا الوجود الضائع...**"[1] فالهدف الأساسي من كلّ هذه المواضيع الاجتماعية المطروحة في النص، هو إصلاح المجتمع وتقويمه، من خلال القضاء على تلك الظواهر الغريبة عند الشخصية الجزائرية المسلمة والواعية.

أشاد الكاتب بإقرار الرئيس "هواري بومدين" مجانية التعليم، واعتبرها إحدى أهم الجوانب الجيدة بالجزائر، وأظهر جهود الحكومة الجزائرية للتخلّص من الأميّة التي خلّفها الاستعمار الفرنسي، وتطرّق للأثار السلبية التي خلّفها الجهل بالمجتمع، ودوره في مسار البلاد، وتحوّلات المجتمع، مثل والد "رضا" الذي (**لم يدرس بسبب الظروف التي عاشها قبل الاستقلال**)[2]، فكان خادما مطيعا لنظام اعتقد أنّه يخدم البلاد، في حين أنّه كان يخدم الجهات المفسدة،..

يبرز اهتمام الأب بتعليم ابنه "رضا" وحثّه على إكمال مساره الدراسي رغم جهله، وقد استغرب هذا الأخير شدّة حرص والده على ذلك قائلا: "**هل كان يريدني حقا أن أتعلم؟ وما سبب ذلك؟ لم يكن يظهر ميلا هو للتعلم، بل نادرا ما رأيته يقرأ كتابا أو حتى صحيفة، وكان يبدو نافرا من هذه الأمور التي تخص التعلمين الذين لم يكن يحبهم كثيرا، وسمعته مرات عديدة يقول إنهم سبب خراب البلد وأحيانا ينعتهم بأقذر الأوصاف...**"[3] أدرك الوالد حجم التأثيرات السلبية التي يخلفها الجهل على الفرد، ومقدار المشاكل والعراقيل التي تواجهه، وتأخذ به للظلمات،

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 26.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 31، بتصرّف.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 27.

وتتّجه به في مسارات خاطئة أحيانا كثيرة، مثلما حدث معه. فقد اكتشف الحقيقة بعد فوات الأوان، وصدّق أقوال المتعلمين الذين كان ينتقدهم، لذا حاول أن يجنّب أبناءه كلّ ذلك بتشجيعهم وحثّهم على التعلّم. وقد فصّل الكاتب في تأثير التعليم على شخصياته ووضّح أنّ التعليم الجيّد يقدّم فرص النجاح، وهو تأشيرة لولوج عالم النجاح والازدهار من أبوابه الواسعة، أو على الأقل يحمي صاحبه من المفسدين.

وعلى هذا الأساس؛ حاول الكاتب أن يكشف بعض العيوب التي يعاني منها قطاع التعليم في بلادنا، من خلال معاناة أبطاله، مثل "سعيد" الذي عانى كثيرا أثناء تعليمه بسبب فقره ومعارضة والده للنظام رغم نباهته، وذكائه الشديد، عكس "رضا" الذي نجح بفضل والده، سواء في الدراسة قبل أن يقرر هو عدم المواصلة، أو في العمل لدى المنظمة السرية، وهو ما يتبين من قول السارد: **"كان الجميع يخبرونني بأنه لا ينفك يذمني في كل مناسبة يجيء فيها الحديث عني، ويخبرهم بأن والدي هو سبب نجاحي وأنني لولاه ما كنت شيئ يذكر."**[1] الظروف القاسية التي عاشها "سعيد بن عزوز" والتفرقة الواضحة في المعاملة منذ الطفولة، بسبب معارضة والده، والاضطهادات التي وجّهت نحو عائلته، والمآسي التي عايشوها، كوّنت عنده شخصية مضطربة انتهازية، لا تبالي إلّا بمصالحها الشخصية، فخسرت بذلك البلاد شخصا ذكيا ونبيها، يملك من المثابرة ما يجعله يحقّق لها الكثير مقابل نفس الامتيازات التي منحته لها الجهات الفاسدة، فلو احترم النظام العلماء، وكرّم الناجحون، ووفّر لهم سبل العيش الكريم، لما خان "سعيد" الوطن، وما خان رسالة والده، وما عارض "عمي العربي" الصيدلاني، وما هاجر "عدنان" أستاذ الاقتصاد، وما توقف "رضا" عن الدراسة وتحوّل إلى مفسد بالأرض... وقد أظهر الكاتب من خلال ما سبق أهمية التعليم، وضرورة الاهتمام بالمتعلمين، وتقدير الناجحين، وإكرام المتميزين، وتقديم التحفيزات،...

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 49.

تطرّق الروائي في نصّه إلى بعض المواضيع المتعلّقة بالأسرة والمرأة باعتبارهما أهمّ الحلق المشكلة للنسق الاجتماعي. حيث تحدّث عن النظرة الدونية للمرأة والعنف الذي تتعرّض إليه من قبل الزوج والأب والأخ،... رغم تكريم الدين الإسلامي لها. فقدّم نموذجا لذلك من خلال صورة ضرب "رانيا مسعودي" من قبل زوج والدتها، وعلاقة أب "رضا شاوش" مع أمه، والتي تعدّ أبرز صورة من هذا النوع في هذه الرواية، ليخوض بذلك في مشكلة ارتفاع وتيرة العنف الأسري بالمجتمع، وكذا الظلم الموجّه نحو النساء في سبعينيات القرن الماضي. فقد قال السارد، "**الضرب لم يكن عيباً حينها، فالرجل كان من ميزاته تأديب الزوجة إن أخطأت، وضربها إن عصت وتمردت.**"[1] افتقدت العلاقة الزوجية في المجتمع الجزائري، للحب والمودّة والرفق، المنصوص عليهم في الدين الإسلامي. وغلب عليها العنف الجسدي واللفظي، والسيطرة، والظلم والاضطهاد.

هذا العنف أثّر على نفسية الأبناء فظهر جيل عنيف يفتقد لمعاني الرحمة والمودّة، والإنسانية. وهو ما استرجعه "رضا شاوش" في إحدى ذكرياته الأليمة، حيث فقال: "**لم أتذكر قط سبب الضرب، سبب كل ذلك العنف والصراخ والعويل، والبكاء واللحم الأحمر والدم النازف، والوجه المهان، أتذكر فقط حالة الألم الذي سببها الموقف حينها بداخلي، كما لو أنه خلق منطقة صامتة، وجرحا لا يبرأ...**"[2] الوصف الذي قدّمه الكاتب أوحي بكمية العنف المسلّط نحو المرأة، وبيّن تأثيره على الأبناء، وبالتالي على الأجيال والمجتمع، وفسّر انتشار العنف بالمجتمع الجزائري. كما ساهم في إبراز الدور الكبير للمحيط العائلي، في تشكيل شخصية الفرد.

مع ذلك؛ لم يبرّر الكاتب تصرّفات "رضا"، وأكّد على إمكانية تجاوز كلّ تلك التأثيرات، مثلما فعل إخوته الذين قال عنهم: " **اهتمّ إخوتي وأخواتي كلهم بمستقبلهم إلا أنا بقيت أدور في تلك الحلقة المدمرة، خطوة نحو الأمام تليها عشرات الخطوات للوراء.**"[3] ونفس الشيء

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 25.

[2]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 86.

بالنسبة ل"عدنان" الذي ذكر أنّ "**ظروفه العائلية كانت صعبة جدا، كان يعيش في بيت زوجة أبيه العنيفة، ويشعر بغربته الكاملة عن باقي أفراد عائلته.**"[1] ومع ذلك لم يتأثّر بتلك الظروف، واستطاع التغلب عليها، والنجاح في مساره الدراسي، ثم حياته العملية، ولم ينتقل إلى عالم الفساد، بل اجتهد على محاربته من خلال مقالاته ضمن تخصصه الاقتصادي.

تطرّق الروائي أيضا لقضايا اجتماعية أخرى حملت أبعادا إيديولوجية ودلالات متعدّدة، مثل التحوّلات التي ارتبطت بموضوع الزواج والطلاق في الجزائر من خلال قصة زواج أمّ "رضا"، وزواج رانيا مسعودي"، فالأولى ذكرت أنّها "**كانت ريفية، تزوجت وهي لم تبلغ الرابعة عشر من عمرها، من والده الذي كان شابا في العشرين من عمره، وقال لها إنه لا يملك الكثير من المال وإنها ستعيش مع عائلته في حي القصبة وأنه عليها أن تتحلى بالشجاعة لأن الحياة في المدينة مختلفة عن الحياة في الجبل، (...) وقال لها بأنه سيفعل كل شيء من أجل إسعاها.. تحدثت باقتضاب ثم أغمضت عينيها وبكت، لا شك أن وعوده ذهبت مع الهواء، وأن كل شيء تغير بعد شهر أو شهرين من زواجها.**"[2] كان الزواج يتمّ بطرق تقليدية، ويمنح حقّ الرؤية الشرعية في أفضل الحالات وفي المدن غالبا، أمّا الريف فكانت المرأة تحرم حتى هذا الحق، وتتزوج مقابل مهر رمزي مراعاة للحالة المادية والظروف الاجتماعية، وعملا بسنّة الرسول صلى الله عليه وسلّم؛ ليعيشا معا ما بقي من حياتهما، لذا كانت نسب الطلاق جد قليلة، فالمرأة تتحمّل كلّ ما يمكن أن تتعرّض له من سبّ وقهر، لأجل أبنائها.

في حين تزوّجت "رانيا مسعودي" وهي على مشارف الثلاثين من رجل كانت معه في علاقة عاطفية لسنوات طويلة، على الرغم من رفض أخوها، متمرّدة بذلك على النسق الاجتماعي القديم، والتقاليد المتعارف عليها، لتكون نتيجة ذلك وخيمة، حيث قال السارد: "**بلغني أنها هربت من البيت، وأن أخاها كريم يبحث عنها مجددا، وهو يقسم بأنه سينتقم لشرفه**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 46.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: (34-35).

بذبحها."[1] تبرأت عائلة "رانيا" منها بسبب فعلتها، وزواجها السري، وتعرضت لعدّة مشاكل، خصوصا بعد اغتصابها من قبل "رضا شاوش"، حيث طلّقها زوجها بعد اكتشافه الأمر، و"**سافر إلى كندا، وتركها وحيدة مع ابن ظل يقول إنه ليس ابنه.**"[2] لتنتهي راقصة في كباريه ليلي ومجندة في المنظمة هي الأخرى. ليوضّح بذلك الكاتب سلبيات الزواج المعاصر، بسبب مخالفته للأحكام الشرعية وخروجه عن النسق الاجتماعي، كما حاول التوعية بضرورة احتواء المخطئين، عن طريق مساعدتهم، والسماح لهم بالتعايش وسط المجتمع، مؤكّدا أنّ الأحداث المأساوية، والظلم، والجور، تفرض على الأفراد بعض التصرفات، وتؤثّر على اختياراتهم، وقراراتهم، وحتى أخلاقهم،... لذا لا بدّ من السعي للأخذ بيد هاته الفئة من المجتمع، وعدم المساهمة في انتشار الفساد بسبب المعاملة الخاطئة.

يبرز الفساد أيضا في طريقة تعامل "سعيد بن عزوز" مع "رضا" الذي ذكر أنّه: "**فاجأني الصوت الغليظ، الطريقة السيئة في المعاملة العنف اللفظي، السب، الأمر والنهي، وأفحمني في نفس الوقت، تشنجت عضلاتي، وأحسست بدمي يتجمد في عروقي، وأحسست أن جسمي لم يعد قادرا على الحركة، وبقيت أنتظر ما ستسفر عنه هذه الحكاية.**"[3] هذه المعاملة لا تقتصر على السلك الأمني فقط، بل تنتشر في مختلف المؤسسات الحكومية، التي تفتقر للأدب، وحسن المعاملة، والرحمة، والرأفة، بل أنّها تكون أحيانا كثيرة معاملة قاسية، وظالمة، وانتشر ما يعرف بالبيروقراطية، التي حطّمت الشعب، وقضت على ما بقي له من قوّة. ف"رضا" لم ينج من "سعيد" إلّا بفضل تدخّل أخيه الذي قال أنّه (**تحدّث مع أناس مهمين، والملف أغلق، ولقد كلمت سعيد واعتذر مني على طريقة تصرفه معك.**)[4] كلّ شيء يسير في البلاد بالمقابل،

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 104.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 124.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 65.

[4]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 71، بتصرّف.

وحسب المصالح، التي لأجلها هضمت الحقوق، وهمّشت الكفاءات، ونصر الظالم، حتى ساد الظلم بالبلاد.

في نفس السياق، تحدّث الكاتب عن ظاهرة توارث الوظائف في الجزائر، وسيطرة المعارف عليها، على لسان بطله الذي قال: "**النظام أعطاه فرصة ليخلف والدي في المنصب نفسه، كأن مديرية السجن صارت وراثة، نرثها ونتحمل أعباءها، ونواصل المهمة، (...) وافق أخي ليس بطيبة خاطر ولكن لأنه لم يكن من ذلك بد، كان ذلك قراره لتمر حياتنا بالصورة التي تدفع عنا السوء لأطول وقت ممكن.**"[1] تحدّث "أحمد" مع "رضا" حول إمكانية تدبّر وظيفة له معه داخل السجن، لكن "رضا" فضّل البطالة على العمل في الزنزانات التي تثير فيه ذكريات عن ماضي أبيه، ومعاملته له.

استمرّ وضع "رضا" سنتين إلى أن تدخّل صديقه "عدنان" الذي وجد له وظيفة بسبب معارفه، بصفته "**محاسبا صغيرا من بين خمسة محاسبين يعملون بمؤسسة طارق كادري، دخلت بفضل مساعدة صديقي عدنان الذي صار أستاذا في كلية التجارة... وبفضله هو دائما درست في معهد تكوين خاص بالمحاسبة لمدة ستة أشهر، وبعدها أمن لي هذا العمل، وقال لي إن المؤسسة بكل المقايس ناجحة وإنه يمكنني في سنوات قليلة أن أصبح إطارا مهما بها.**"[2] وهنا يأخذنا الكاتب لعالم آخر من الفساد بالجزائر، فالوظائف تمنح لأصحاب المال والمعارف، ومقابل الرشاوي، الأمر الذي حطّم الكفاءات العلمية وأنهكها، من خلال شبح البطالة. والتي خلّفت معها عدّة مشاكل اجتماعية ساهمت في تدهور الوضع الاجتماعي.كما كشف عن معانات الشباب بسبب الرواتب الزهيدة، ودور ذلك في انتشار (المخدرات، الرشاوي، عالم الظل،...)، مثل "رضا" الذي فضّل استنزاف مدير شركته، والأخذ من أرباحه من خلال عمله مع جماعة الظل. في حين يختار بعضهم الهجرة للخارج، لتحقيق أحلامهم، مثل "عدنان" الأستاذ

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 85.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (54-55).

الجامعي، الذي فضّل الهجرة لجنيف، وهجرة أخوين آخرين ل"رضا" إلى فرنسا، وكذلك طليق"رانيا" الذي سافر إلى كندا.

لخّص الكاتب فكرة عامة عن العيش بالجزائر، بعد كلّ التحوّلات التي شهدها المجتمع بعد الاستقلال، في المقطع التالي الخاص بالسارد: "**سيرتي أشبه بسيرة هذه المدينة الملطخة بالأحلام والأوهام الكثيرة، (...) مدينة أشبه بالحلم الكابوسي، أو الكابوس الحلمي، تنام بحسرة، وتنهض بألم، تنتظر شيئا ما ينقذها من هلاكها المحتوم، ومن السادة المختفين في قلعة سرية وهم لوحدهم القادرون على حياتها أو موتها، هم لوحدهم من يحددون لها بالميليمتر مسافة أحلامها.**"[1] فالعيش بالجزائر يكون إمّا باللحاق بموكب الفساد، أو العيش في كآبة، وعذاب مستمر، نتيجة الدمار الذي سيحيط بك ويسيّج حياتك ليجعلها سجنا كبيرا، تعيش فيه.

3-صراعات حضارية:

حاول الكاتب خلق عالم روائي متخيل يتوافق مع الواقع الحقيقي بالمجتمع الجزائري، ويعكس مختلف معطيات الحياة العصرية، ويسمح بتصوير مختلف الصراعات التي يعايشها الشعب، نتيجة

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 56.

للغزو الثقافي الذي غزا المجتمع بسبب الاستعمار الفرنسي بداية، ثمّ بسبب التطوّرات التكنولوجية، التي أحدثت ثورة عالمية، أثّرت على البنية المجتمعية في العالم كلّه، في ظلّ ما يعرف بالمثاقفة التي تعرّف بكونها: "**تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة وبخاصة تعديلات تطرأ على ثقافة "بدائية" نتيجة احتكاكها بمجتمع أكثر تقدما.**"[1] فهذه الظاهرة تحدث نتيجة تعامل الشعوب العالمية فيما بينها، عبر وسائط متعدّدة مثل: (التجارة، الانترنت، الاستعمار،...) والتي ينتج عنها تداخل وتمازج بين الثقافات المختلفة، إلاّ أنّ هذه العلاقة بين الأنا والآخر صارت تسير وفق ما يطمح إليه الغرب، حيث انتقلت من معناها القيّم المرتبط بالاتصال الحضاري، والانفتاح الثقافي، إلى معنى الصراع الفكري، والغزو الثقافي، مثل ما حدث بالجزائر، حيث أثّرت الحضارات الغربية على الهوية والثقافة المجتمعية، وأفقدتها الكثير من القيّم، وأثّرت على الهويه الإسلامية والعربيه، بمسمى التطوّر.

يتجلّى التأثير الاستعماري في هذه الرواية، من خلال الأحياء الشعبية والبنايات التي خلفتها فرنسا وراءها، وهذا ما يظهر في المقطع التالي: "**ولدت في حي شعبي، اسمه "بلوزداد" ستنطقون الاسم بصعوبة) بالقرب من جبانة سيدي أمحمد، وكان سابقا يسمي "بلكور"، احتفظ باسمه الأول مثل مختلف الأحياء بالعاصمة، أو كأن الاستقلال لم يفعل شيئا في حب الناس للماضي، أو كما أن هذه المدينة بقيت أسيرة النموذج الكولنيالي، هم الذين بنوها وبعد الاستقلال أصبحت ملكا لنا، هم أصحابها الحقيقيون، ولكن نحن أصحاب الأرض، تلك التي بنوا عليها كل ذلك العمران الباذخ الجمال، الفاتن للبصر، المريح للعيش، لولا أننا لم نكن نعرف كيف نعيش، أو أنه من طول ما حرمونا من ملذات العيش لم نعرف كيف نختلق فننا الخاص للعيش**"[2]، فالمستعمر الفرنسي أضاف الكثير من الأشياء القيّمة بالمجتمع، مثل الإبداع العمراني الذي يبرز في القصور التي خلّفها وراءه، والبنايات، والمؤسسات الحكومية، الأسواق،

---

[1] – فريدة أولمو (الزيتوني)، **الفلسفة ومفهوم المثاقفة الجمالية بين الحضارات**، مجلة المعيار في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المركز الجامعي أحمدبن يحي الونشريسي، تيسمسيلت، العدد 19، ديسمبر 2017، ص: 72.

[2]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 24.

الطرقات،... والذي امتزج بالعمران الأندلسي الإسلامي الذي خلّفته الدول الإسلامية السابقة (العثمانية، الزيانية، المارينية والحمادية،...)، ممّا منح الجزائر طابعا عمرانيا مميّزا. لكن الشعب الجزائري لم يحافظ على هذا التراث القيّم فضاع الكثير من التراث العمراني، مثل ما حدث مع قاعات السينما التي **"تخرب معظمها الآن، وأغلقت أبوابها."**[1] وحدث مع الكثير من المعالم العمرانية والتراثية القيّمة، في ظلّ الفساد السياسي، والإهمال الذي شهده المجتمع في مختلف الأصعدة.

التأثير الثقافي، والتواصل الحضاري للأسف لم يهتمّ بالجوانب الايجابية، بل كان محاولة لطمس الهوية الثقافية وإلغائها، وفقدان الفرد الجزائري خصوصيته القومية، وانصهاره في الثقافة الفرنسية، وغوصه في الموروث الغربي، وهذا ما يتجلى من خلال قاعات السينما التي بنتها "فرنسا" لمواطنيها، وبقيت تشتغلّ بعد الاستقلال. ففي المقطع الذي تحدث فيه "رضا" عن فترة ضياعه، وكيف كان ينتقل بين شوارع العاصمة، ذكر أنّه كان يستعين بدور السينما لتمرير الوقت، حيث قال: **"كنت في المساء أتردد على قاعات السينما أشاهد أي فيلم أمريكى يجعل وقتي يمضي بسرعة، وتفكري يتجمد لساعات فلا أفكر أبعد من تلك اللحظات."**[2] وللأسف هذه القاعات تعتبر من أهمّ وسائل التأثير الثقافي، والغزو الفكري، بسبب الثقافة الغربية المعروضة على شاشاتها، والتي تحمل الكثير من المفاهيم الغربية، والقيّم الأجنبية، وحتى المقدّسات الدينية الغريبة عنّا، (المسيحية اليهودية، الإلحاد، عبدة الشيطان،...)، إلى جانب ما تحمله من عنف، وتعتيم وتضليل للوعي،... وغيرها من المعروضات التي تأثّر على وعي الأفراد وتصرفاتهم، ومبادئهم،.. وصولا لهويتهم الكليّة.

أظهر الكاتب التأثير الثنائي للتثاقف على الجزائر، من خلال شخصية معلّمة "رضا" الذي قال عنها السارد: **"كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية، وتتكلم كما لو أنها نبيّة أرسلت**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 25.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 48.

لإخراجنا من الظلمات إلى النور على عكس المعلمين الآخرين لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب بكل ما تفعله، وكانت في كلّ خميس تهدينا كتبا للقراءة، كتبا صرنا نتلذذ بها، وهي تعدنا بمغريات كثيرة إن نحن قرأنا كما يجب."[1]

فالمعلمة، اكتسبت وعيا صحيحا، وثقافة واسعة، حاولت توصيلها للجيل الذي كانت تدرّسه، وسعت لتشجيعهم على القراءة أملا بتقويم وعيهم، وفتح عقولهم على العالم. كما برز تأثير الوعي الغربي الإيجابي عليها في تعاملها معهم بهدوء وبدون اعتماد الأساليب العنيفة التي تنفّرهم من المدرسة، وهذا ما جعل "رضا" يقول: **"كنت أتمنى سرا لو كانت معلمتي هي أمي بالفعل، تحسن الحديث بلغة جميلة تجعلني أؤمن بأشياء كثيرة، وأقتنع بأن جمال الحياة هو الحياة نفسها.. أن تعيشها، وتحبها، وتتذوق كل ما فيها من متع وملذات..."**[2]

لكنّ للأسف التأثّر بثقافتهم لم يقتصر على الجوانب الإيجابية فقط، بل نتج عنه عدّة ظواهر سلبية ذكر الكاتب منها انتشار ظاهرة التحرّر عند الشعب عامّة، وعند النساء خاصّة. فقد كانت المعلمة **"تبدو متحررة من الخارج، أنيقة وهادئة الجمال، بارعة في اللباس، ترتدي سروال الجينز وتسرح شعرها للوراء كما الأوربيات تقريبا، وتضع بعض المساحيق على وجهها"**[3]، وهذا ما يبرز بدايات تعامل الشعب الجزائري مع الغزو الثقافي، كما يحيل بالتوازي مع قصّة "رانيا" التي حاولت الخروج عن النسق المجتمعي، إلى تأثير الثقافات الدخيلة على المجتمع، ودورها في نشر الفساد والانحلال الخلقي بالمجتمع.

برز التأثير الغربي في الثمانينات أيضا، وظهر مدى انتشار الغزو الثقافي بالمجتمع من خلال "سعيد بن عزوز" الذي تحدّث مع السارد عن **"حبه للغناء الجديد الذي بدا يغزو مسامع سكان الجزائر العاصمة في المدة الأخيرة مؤكدا على طابع الانفتاح العام الذي يسود البلاد: كل**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 30.

[2]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

شيء يتغير حتى الجرائم تبدلت اليوم وتحتاج لفطنة كبيرة كي نحاربها."[1] فالتواصل الحضاري، والغزو الثقافي لم يحمل معه القيّم الأخلاقية، أو الفنية العريقة، أو العلوم والثقافات المفيدة، بل زاد من تدهور الأوضاع المجتمعية، ورفع من عدد الجرائم وطبيعتها، وفتح المجال لانتشار مختلف الآفات الاجتماعية، التي تزامنت مع الفقر وتدهور الوضع الاقتصادي.

أيضا من السلبيات التي تجلّت في هذه الفترة، ذكر الكاتب بداية هجرة نخبة المجتمع للخارج، مثل "عدنان" الذي سافر إلى "جنيف"، **"هاربا بجلده من قتلة الأحلام وسجانيها من كل من يقف ضد أن نكون أحرارا في هذا العالم.**"[2] **و**هربا من الأوضاع المتدهورة بالمجتمع، ومن الظروف المزرية، ومن البيروقراطية،... إلى أحضان الدول المتقدّمة التي اجتهدت لاستقطابهم، ومنحهم مختلف الامتيازات، فخسرت الجزائر ثروة بشرية قيّمة بسبب هذا التواصل الحضاري، الذي اقترن بمختلف الأوضاع المتدهورة بالبلاد.

ومن خلال ما سبق؛ تبّين لي أنّ الروائي تطرّق لموضوع الصراع الحضاري، لإظهار طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر، وكشف تأثيراته السلبية على المجتمع الجزائري، وإبراز موقف الشعب الجزائري من مظاهره المختلفة، مع توضيح تأثير الزمن على نظرة المجتمع لهذا الغزو الفكري، واستقراء دور الأوضاع السياسية والاجتماعية، في مدى انتشار الفكر الغربي بالمجتمع، وانصهار الهوية الجزائرية، وانحلالها في الثقافة الغربية.

4 –صراعات نفسية:

اهتم الكاتب بالجانب النفسي لشخصياته، خصوصا البطل، ليشرح تأثير العوامل النفسية على قرارات الفرد واختياراته، وكذلك تفسير أسباب بعض التحوّلات المجتمعية البارزة، ومنح شمولية لمواضيعه. فتطرّق لتأثير المصالح الشخصية للجهات الحاكمة وفئات التابعة لها على الجزائر، وكذلك تأثير رضوخ الشعب للواقع على مسار البلاد، مع إبرازه تأثير الأوضاع المجتمعية على كلّ منهما،

---

[1]– بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (63 – 64).

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 70.

ليجمع مع كلّ ذلك الجوانب النفسية التي أدّت لرضوخ البعض، وسعي الآخرين للانتقال بين الطبقات بشتى الطرق.

فإذا حلّلنا شخصية "سعيد بن عزوز" الذي **"عاش حياته كلها وهو يرعى كل ذلك الألم السري بمكان ما في داخله، كل ذلك الحقد، كل تلك الأحاسيس التي لا يشفى منها الإنسان"**[1]، بسبب حالة الفقر التي عاشها، إلى جانب المعانات التي شهدها والده، وانتحاره بسبب قسوة التحقيق عليه، نجد تفسيرا لكلّ الأحقاد التي حملها في قلبه نحو "رضا"، ونفهم تأثيرها على نفسيته، ثم على قراراته، حيث فضّل الانتساب إلى جهة الأسياد، حتى ولو كان في أسفل السلم، على أن يعيش في جهة المحكومين، بما تحمله من راحة بال.

كذلك اهتم الكاتب ببناء المعالم النفسية لشخصيته الرئيسية "رضا شاوش"، فركّز على إبراز تأثير نفسيته على تفكيره، وإظهار انعكاس الضغوط النفسيية التي عاشها في طفولته على حياته، والتي انعكست بالضرورة على مسار الوطن. حيث اكتنف الغموض علاقة "رضا شاوش" بوالده، وشابها الكثير من التعقيد، فتراوحت بين الحب والكراهية، وهذا ما صرّح به "رضا شاوش" في إحدى المقاطع: "**كان يكفيني فخراً أنّ لي أباً يهاب منه الجميع، غير أنّه كان يخيفني أنا أيضا، ولم أكن أجد لهذا أي تفسير! وقد حاولت أنّ أتفهم سر خوفي منه، وعدم قدرتي حتى الجلوس إلى جنبه مثلما يفعل الأبناء مع آبائهم، ولكنني لم أستطع فك ذلك اللغز**."[2] فقد كانت علاقة "رضا شاوش" بوالده علاقة متسلّطة خالية من صفات العلاقة الأبوية، يغلب عليها التسلّط والقمع والعنف والبعد والجفاء، فلم يملك البطل أي ذكريات جميلة مع والده.

على عكس الأب؛ شكّلت الأم بلسم جروح أولادها ومصدر الحنان والعطف الوحيد للأولاد، وقد ذكر البطل ذلك في قوله: **"اكتفيت حينها بحنان أمي الرقيق، وما كانت تفعله**

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (48-49).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 27.

لأجل حمايتنا نفسياً من قهر زوجها الغليظ."[1] فقد اجتهدت لتعوّضهم عن الألم الجسدي والنفسي الناتج عن التعنيف الذي يمارسه عليهم الأب. لذا كانت علاقته مع والدته علاقة جيّدة وسوية يسودها الاحترام والمحبة والحنان، وحتى بعد انتقاله لعالم الفساد والقتل والقسوة، بقي يحترمها ويعطف عليها، وحقق أمنيتها بالحج...

اهتم الكاتب أيضا بوصف تأثير مشاهد ضرب الأب لزوجته، ونهره لها، وقسوته عليها، على نفسية الأولاد وعلاقته بهم. وقد قال "رضا شاوش" عن ذلك: "**لم أتذكر قط سبب الضرب، سبب كل ذلك العنف والصراخ والعويل، والبكاء واللحم الأحمر والدم النازف، والوجه المهان، أتذكر فقط حالة الألم الذي سببها الموقف حينها بداخلي، كما لو أنه خلق منطقة صامتة، وجرحا لا يبرأ (...) بالصورة التي رأيته به، لم يثرني الأمر إلّا بالسلب، كتمت غيظي وبقيت أحس نحو أبي بشيء لا تفسير له، مرضي بالتأكيد، عقدة خاصة وخالصة، معقودة بحيث لا نبرأ منها بسهولة.**"[2] هذه المعاملة المتسلّطة والعنيفة انعكست سلباً على علاقة الأب و"رضا"، وبالتالي على نفسيته وتفكيره، وعلى مختلف تصرفاته التي انعكست على المجتمع أيضا.

عاش البطل صراعات داخلية، بين أفكاره ومبادئه التي اكتسبها من والدته وأخيه، والتي جعلته يرفض العنف ويكره الفساد، ويبغض النظام الحاكم، وبين تأثير تصرفات والده على نفسيته، فقد أكّد "**أن لها تأثيرا سريا على حياتي، وانعكاسات مؤلمة على حاضري.**"[3] "**أعيشها فقط من الداخل كلعنة قديمة ستطاردني للأبد.**"[4] أرجع البطل تصرفاته جميعا لقسوة والده عليه، بما فيها تصرفاته الشيطانية في فترة الطفولة، وشجاره مع سكان الحي، ثم تركه الدراسة مراهقا، ثم رفضه العمل الذي تدبره له أخوه داخل السجن، وتفضيله التيه في الشوارع على العمل هناك، إلى جانب تأثير الواقع المجتمعي المتأزّم.

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 277.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 25.

[3]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 83.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 84.

لينتهي بعدها للسير في نفس طريقه، والعمل لصالح نفس المؤسسة التي كان يخضع لها والده، حيث قال: "...**حالة جديدة طفت على السطح بعد أن تفجرت من الداخل، عيناي احمرتا، توقدتا، تفجرتا، تفتحتا، وصارتا تنطقان بشيء آخر، بدم أحمر، كأنه خارج لتوه من كابوس مجزرة لم يبق فيها أحد على قيد الحياة**"[1]، تعمّد "بشير" توظيف "المسخ" كرمز على التحول الذي طرأ على حياة "رضا شاوش"، وتمادى في وصف تحوّل البطل إلى مسخ آكل للحوم البشر، بصورة يمتزج فيها الواقعي بالمتخيّل والعجائبي والسريالي والأسطوري، ليكثف الإحساس بتأثير العنف الأسري على المجتمع الجزائري، وخصوصا دوره في فترة العشرية السوداء. وليصوّر دور العوامل النفسية في الواقع الذي يعيشه الشعب، وعلى تصرّفاته واختياراته.

استغلّ الكاتب موضوع الحب لاستقطاب القراء، ومنح جمالية وشاعرية للنص من خلال المشاعر التي يحملها بين طياته، بالإضافة إلى أهميته في عكس الواقع المجتمعي على عدّة أصعدة (اجتماعية، فكرية ودينية، وثقافية،...)

إنّ التمعّن في قصّة حب "رضا" ل"رانيا" مسعودي سنجدها موازية للتحوّلات التي شهدتها الجزائر منذ السبعينيات، وقد صرّح البطل بذلك في قوله: "**أنا مراهق يبحث عن خلاصه في كل مكان من هذه المدينة المزدحمة بالوحوش والألغام، مدينة لها ألف رحى، وألف باب، كل باب يدخلك لمتاهة حقيقية، مدينة حلم وخوف، التبست صورتها بالحب الغامض لرانية، وبذلك العجز الغريب عن تحققه... لقد كانت مدينتي كالمرأة التي أحببت وطلبت، رغم بؤسها المدقع وجمالها المتوحش بقيت تعج بالغرباء، نعيش داخلها بآلام الغرباء، وتصورت أن حبي الوحيد هو القادر على إنقاذي من كل هذا التيه الطويل والدوران الأعمى لكني لم أجده إلا في صورة فقد وبأس، بقيت لوحته مثالية وغريبة، وتعيش في ذهني فقط، ولا أدري لماذا بقي الحب مرتبطا بهذه المرأة رانية مسعودي؟ هل لأنها لم تأخذني بالجدية التي أستحقها؟ هل لأنها**

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 111.

رفضتني فأغرقني ذلك في عزلة رهيبة؟ أم أن الحب كما كان يقول صديقي عدنان "يصبح حبا حقيقيا عندما يستحيل تحققه."[1] حطّم "رضا" حبيبته رغم عشقه الكبير لها، وتسبّب في جميع مآسيها وأحزانه التي عاشتها، وحطّم حياتها، وقضى على سعادتها وأحلامها، وقادها نحو عالم الفساد، وفي نفس الوقت أرجع جميع تصرّفاته لرفضها له.

صرّح "رضا" بأنّ حبه المرفوض، هو الذي وجّه مسار حياته، حيث قال: **"لقد كان الحب هو هزيمتي المنكرة في هذه الحياة، وللحظة ربطت كل تحولي القدر من إنسان إلى إنسان آخر بهذا الضعف.. كم يكون الضعف طريقة لارتكاب أبشع القذارات، وأسوأ الأفعال غير المنتظرة..."انزع من قلب الإنسان الحب يقدر على ارتكاب كل شيء"**[2] من خلال هذا المقطع عكس الكاتب حال الجزائر التي قيدت نحو عشرية سوداء بسبب حب وطن أنهك شعبه بأزمات متواصلة، ورفض مستمرّ لتحقيق حلمه بالتغيير، تزوجت في النهاية "رانيا" من الشرطي "سعيد بن عزوز" واحتمت به من شرور العالم الذي أنهكها، كما احتمت الجزائر بالأمن ونادت بالمصالحة الوطنية، التي أساسها تحقيق الأمن والاستقرار قبل كلّ شيء.

المطلب الرابع: الموضوعات الدينية في رواية "دمية النار":

يعتبر الدين أهمّ العناصر المشكلّة للإيديولوجيات المجتمعية. وقد أكّد علماء الاجتماع أنّ "**ظهور الإيديولوجيات ما كان ليحدث في ظل المجتمعات الزراعية السابقة على الثورة الصناعية: نظرا لأنّ الدين والتقاليد كانا يقوما بوظيفة مماثلة لما أصبحت الإيديولوجيا تقوم به فيما بعد.**"[3] فالدين يبثّ مفاهيم مقدسّة وسامية لا يمكن المساس بها، ولذلك هو يعتبر جزءا لا يتجزأ من إيديولوجيات الفرد والمجتمع.

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 94.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 155.

[3]- كمال رايس، **البعد الفني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة سوسيو-بنائية في روايات واسيني الأعرج**، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص: أدب حديث معاصر، تحت إشراف: عبد الرحمن تبرماسين، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، السنة الجامعية: (2014 -2015)، ص: 29.

كما أكّد "**كثير من رواد علم الاجتماع ك "فيليب برو Philipe pro و"أنسار Anssar إلى أنّ ظهور الإديولوجيات لم يلغ سلطة الديني والمقدس في القدرة على تعبئة الجماهير وقيادتها ويعزّون الأمر إلى ضعف الإيديولوجية في تفسيرها لمواقف ميتافيزيقية وغيبية ترتبط بوجدان الإنسان.**"[1] وبهذا يمكن أن يتحوّل الدين إلى إيديولوجية مهيمنة على الفكر المجتمعي تستقي مادتها من التعاليم السماوية، بفضل تلك القدسية التي تجعلها إيديولوجيا سامية عن الإيديولوجيات الوضعية الأخرى.

إنّ تداخل الإيديولوجيات مع الدين، يستدعي ذكر الاختلافات الموجودة بينهما، والتي تميّز كل منهما عن الآخر، وقد تمّ إيجازها بأنّنا "**نتحدث عن الدين إذا كان النظام يتضمن مفاهيم إما مقدّسة وإما متسامية، ونتحدث عن الإيديولوجيا عندما يكون ثمة نظام للقيم أو بصورة أعمّ للمعتقدات، ولا يستدعي من جهة مفاهيم مقدسة أو متسامية.**"[2] أي أنّ الدين يحمل مفاهيما وأفكارا مقدّسة، تتحوّل إلى قناعة داخلية، مما يجعله يرتبط بالإيديولوجيا، فهما يتشابهان في كونهما عبارة عن قيم سائدة تعمل على إصلاح المجتمع. إلاّ أنّ الاختلاف يكمن في القدسيّة التي لا تسمح بتغيير كلّ ما هو ديني، عكس ما تطرحه الإيديولوجيا.

اعتنى "بشير مفتي" بالجانب الديني باعتباره ركيزة أساسية في بناء الفكر المجتمعي بالجزائر، وسعى لكشف أهمّ التحوّلات الدينية التي شهدها المجتمع، وإظهار تأثير كل مرحلّة على تصرّفات الأشخاص، ومواقفهم، وانعكاساتها على المجتمع وتحوّلاته.

وعلى هذا الأساس، تخلّل هذه الرواية الكثير من المتفاعلات الدينية التي ترتبط بالهوية الإسلامية التي تميّز الشعب الجزائري، بداية بالسبعينيات، من خلال الكاتب الذي تحدّث عن تديّنه، في لقاء له مع بطل روايته، الذي سأله عن رأيه في الدين، فقال: **لقد تدهورت بشكل**

---

[1]- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[2]- ريمون بودون، فرنسوا بوريكو، **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، ترجمة: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986، ص: 85.

مروع بالفعل لأنني بدأت متدينا بالفطرة، والتقليد، والتعود والأمر والنهي وحتى الزجر من طرف الوالد، ثم تمردت على كل ذلك، ولم أعد أطيق أي شيء من تلك التعاليم، غير أن تمردي لم ينقذني من أي شيء، لقد كانت أبواب الحرية التي طرقتها مليئة بالقلق والتمزق، والتمرد."[1] أظهر الكاتب من خلال نصّه اهتمام الآباء بترسيخ القيّم الإسلامية لدى أبنائهم، وعاب عليهم استخدام أسلوب التهديد والترهيب من عذاب القبر، وعذاب جهنّم، بدل الترغيب في الجنّة ونعيمها، فكان الأطفال يُؤدّونها خوفا وليس محبّة، وهذا غالبا ما تسبّب في بعد الشباب عن الدين في السبعينيات، وعدم مراعاتهم لتعاليمه.

كما ذكر الكاتب بعض الممارسات العقائدية التي كانت منتشرة في تلك السنوات، مثل زيارة أضرحة الأولياء الصالحين، والذهاب للمقابر التي كانت ملتقى النساء بالجمعة غالبا، فقد قال "رضا شاوش": "**كنت أذهب مع أمي للجبانة القريبة من بيتنا، (...) هناك حيث تتجمع النسوة كل يوم جمعة ويتبادلن الأحاديث الخاصة بهن، لم يكن يحلو لي سماعهن وهن يطنبن في التبرك بالولي الصالح والتشفع به، وطلب المساعدة والنجاح وغير ذلك،**"[2] تعتبر ظاهرة زيارة الأضرحة، من الخرافات المنتشرة بالمجتمع والمرتبطة بالجانب الديني، على الرغم من أنّها في الحقيقة تعتبر من أكبر الكبائر، ومن علامات الشرك بالله تعالى.

تحدّث الروائي أيضا عن عدم خروج النساء لوحدهّن تلك الفترة، فقد "**كان يشترط عليها أن تأخذ معها ذكرا ما من أبنائها عندما تخرج. كانت تلك هي القاعدة، فالمرأة لا يصح لها أن تخرج لوحدها.**"[3] فأمّ "رضا" التي كانت تزور المقبرة مع نساء حيّها وتصطحبه معها وهو لم يتعدّى سن الخامسة من عمره، كانت تخضع للتقاليد التي تفرض عليها عدم الخروج من بيتها إلّا بصحبة رجل من محارمها. وهذا التقليد يستند إلى الشريعة الإسلامية التي تمنع على المرأة الانتقال بدون

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 13.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 25.

[3]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 26.

محرم. وهو يظهر التأثير الديني على الفكر المجتمعي، إلّا أنّ الملاحظ في نفس المقطع عدم احترام المجتمع، لنهي الرسول صلى الله عليه وسلّم عن زيارة النساء للمقابر، وعدم احترام القبور. وبذلك يوضح الكاتب طبيعة التديّن في تلك الفترة، فقد كانت الممارسات الدينية مرتبطة بالعادات والتقاليد أكثر من ارتباطها بالتعاليم السماوية، وهذا بسبب الجهل الديني الذي خلّفه الاستعمار.

تحدّث الروائي أيضا على فترة الثمانينات، التي شهدت موجة تديّن بارزة، حيث فصّل الكاتب في المقطع الخاص به عن التحوّل الذي حدث بين فترة السبعينيات والثمانينيات، وكشف عن التحوّلات التي شهدها المجتمع في هذه المرحلة، حيث عرف المجتمع توجّهين مختلفين، اتجاه يخصّ الطبقة المثقفة التي تمرّدت على التعاليم الدينية، ونادت بالعلمانية الوافدة من الغرب، وتجاوزت تعاليمه بفكرها المتحرّر، وهو ما يظهر من خلال النقاش الذي دار بين "رضا" و"عمي العربي" حول موضوع: **"الحتمية التاريخية، والقدر والمكتوب، وكل ما نربط به أحيانا ضلالنا المشين فلم يجبني إلا بعد أن أفرغ كأس الويسكي في بطنه ثم قال إن الإنسان يختار بوعي ما يريده، وليس هناك قدر مكتوب علينا السير وفق ما كتب لنا في لوح محفوظ..."**[1] فغالبا ما أنكرت الطبقة المثقفة فكرة القضاء والقدر، إيمانا بقدرة الإنسان على الاختيار، وتحمّله مسؤولية قراراته. دون أن تنفي أو تنكر وجود الله وحكمته في تسيير الكون.

وقد تحدّث الكاتب عن دور الجانب الإيماني في حياة الطبقة المثقفة، وتأثيره على تصرفاتهم، مثل "عمي العربي" الذي **"كان يقول بأن ما يوجد في الحياة من ظلم وجور، وبطش يجعله لا يؤمن، وأن ما يوجد أيضا في الحياة من تضحية، وإيثار يجعله يؤمن، وأنه يعيش بينهما."**[2] مؤكّدا أنّ الخير الموجود بالعالم هو ما يمنحه القدرة على الاستمرار في النضال، ومحاربة المفسدين.

أمّا الاتجاه الآخر فمثّل الغالبية الساحقة في هذه الفترة، حيث شهدت الجزائر موجة تديّن كبيرة، ذكرها الكاتب في قوله: **"لم يكن الدين في فترة شبابي مهمّا، بل كنّا نعيش فورة اللادين،**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (155-156).

[2]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 150.

لكنني الآن أشعر أنّه صار يشغل وجدان النّاس."[1] انتشرت في هذه الفترة موجة تديّن طالت مختلف فئات المجتمع، وساهمت في القضاء على البدع والخرافات المنتشرة، وعملت على القضاء على مختلف الآفات الاجتماعية، والمحرمات التي برزت بسبب انهيار القيم الأخلاقية الإسلامية. فتحوّلت المدينة فجأة، وأصبح البلد كلّه متدينا فجأة، وانتشر اللباس الأفغاني ممّا أعطى صورة عن الفكر الديني الذي جمع المجتمع ووحّده تلك الفترة.

ذكر السارد أنّ هذه الموجة برزت خصوصا في الأحياء الشعبية، وشرح سبب انتشارها هناك بالضبط من خلال حديث "عمي العربي": "**كان يردد بأن المتدين الجاهل إنسان سعيد فلم أكن أوافقه في ذلك، غير أن أدلته كانت تقوم على أن هذا المتدين متيقن من أن الخلاص النهائي للإنسان ربما يكون في مكان آخر، أما بالنسبة له فنحن نبحث عن خلاصنا في الدنيا لأن أرواحنا قلقة، وعقولنا تشك.**"[2] وضّح الكاتب من خلال هذا المقطع تأثير الأوضاع الاجتماعية، والظروف الصعبة على الوازع الديني عند الأفراد، ففي الفترات التي صعب فيها تحمّل العيش، لجأ الجزائريون إلى التمسّك بحبل الله، والتضرّع إليه، ليمنحهم الصبر، والقدرة على تجاوز تلك المراحل، وطلبا للتعجيل بفكّ كربهم، ومنحهم السلام والخلاص. مؤكّدا أنّ هذه النزعة تكون غالبا غير حقيقية، وتؤدي إلى نتائج وخيمة كما حدث في الجزائر.

في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات؛ ونظرا لتزامن الموجة الدينية مع كلّ تلك الظروف المعيشية المتردية بالبلاد، والتاريخ المؤلم، والأنظمة الفاسدة، أراد الشعب تأسيس دولة إسلامية شعارها العدل، ودستورها القرآن الكريم، لكن مع نجاحهم في الانتخابات، سعت جماعة الظل لغرس بعض عملائها لأجل ضمان استمراريتهم في الحكم، فانقسم المتدينون بالمجتمع إلى قسمين، قسم يؤمن حقيقة بالله وصادق في نيته، ومخلص في تطبيقه لتعاليم الدين الإسلامي، وقسم منافق يدّعي التدين لتمرير مصالح الجماعة السرية وتحقيق مطامعها الفاسدة.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 13.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 151.

استغلت جماعة الظل جهل الشعب بتعاليم دينه، لخلق جو ديني متطرّف، وهذا أدّى إلى ظهور وتفشي الإرهاب الذي قضى على البلاد، وقد صرّح بذلك البطل في قوله: "**لقد كان كل شيء يحدث وفق ما رسموه، ولكل واحد من بيادقهم دوره. والشيخ أسامة يصيح في أكبر المساجد أن الجهاد قادم، فيزداد ضحكهم وفتنتهم بأنفسهم وقدرتهم على تسيير الأمور نحو ما يريدون، حتى إذا ما نشبت الحرب القاسية، والتي دامت عشر سنوات، استقر الأمر واستتب لهم. لقد صار كل شيء بيدهم، ولسان حالهم لا يكف عن الترديد: "لن ينهض بعد اليوم أحد". لقد هزموا أقوى موجة غضب تاريخية قام بها أولئك المتدينون البؤساء.**"[1] ذكر الكاتب أسباب الانتشار السريع للفكر المتطرّف، والظروف التي ساهمت في نجاح خطط تلك الجماعة، من خلال شخصياته المتطرفة، والمتمثّلة في الداعية "أسامة"، الذي ساهم في بثّ فكر الجهاد ضدّ النظام، وخلق ظاهرة الإرهاب، وإباحة سفك الدّماء...، وكذلك شخصية "كريم" أخ "رانيا مسعودي" الجاهل بالدين، مؤكّدا أنّ الخواء المعرفي، والفراغ الوقتي، والإحساس الفظيع باليأس والإحباط، كلّها عوامل ساهمت في تفجير الحرب الأهلية التي دمّرت الشعب والوطن.

أمّا في الألفية الجديدة، برزت شخصية "عدنان" ابن "رضا شاوش" و"رانيا مسعودي"، "الذي قرّر البقاء في الجبال حتّى بعد المصالحة الوطنية، وهذا ما ذكرته أمّه في قولها: "**عندما بلغ عدنان التاسعة عشر من عمره فرّ من البيت، وعرفت أنّه التحق بالمتّمردين في الجبل، (...) وبينما نزل الجميع بقي هو هناك مع فرقة قليلة العدد، بعث لي رسالة يخبرني فيها بأنهم توعدوه بالقتل إن عاد إلى الحياة المدنية.**"[2] وضّح الكاتب أنّ أغلب الأفراد الذين بقوا بالجبال، بقوا مجبرين، وأنّ أغلبهم من الشباب الذين ينقصهم الوعي، ويعانون من اضطهاد النظام، ومشاكل اجتماعية مختلفة قادتهم أغلبهم للسجن، وأكسبتهم قابلية للعنف والجريمة.

---

[1]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص: 148.

[2]- بشير مفتي، **دمية النار**، ص، ص: (162-163).

إنّ طرح المواضيع الدينية في هذا النص الروائي يرجع لقيمته وقدسيته داخل المجتمع الجزائري، وتأثيره على المنظومة الفكرية بالمجتمع. ويهدف لإبراز التحوّلات التي طرقت على الجانب العقائدي بالمجتمع، وإظهار دوره في خلق الصراعات الدينية داخل المجتمع. مع التركيز على إسهامها في خلق أحداث العشرية السوداء، وكشف بعض الحقائق السياسية والتاريخية المسكوت عنها، وخصوصا فضح حقيقة الإرهاب الإسلامي الذي حطّم الجزائر، ولا زالت نتائجه لوقتنا الحالي.

الفصل الثاني:

الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "أشجار القيامة" أنموذجا:

المبحث الأوّل: مفهوم الشخصية الروائية وأصنافها:

المطلب الأوّل: تعريف الشخصية:

المطلب الثاني: تعريف الشخصية الروائية

المبحث الثاني: أبعاد الشخصية الروائية ودورها في بناء دلالات النص:

المطلب الأوّل: أبعاد الشخصية:

المطلب الثاني: تشكيل وتقديم الشخصية الروائية:

المبحث الثالث: بناء الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية في رواية "أشجار القيامة:"

المطلب الأوّل: الشخصيات الرئيسية في رواية "أشجار القيامة:"

المطلب الثاني: الشخصيات الثانوية في رواية "أشجار القيامة:"

الفصل الثاني: الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "أشجار القيامة" أنموذجا:

يرسم الكاتب مسارات نصّه السردي بطرق وكيفيات تساهم في بثّ أفكاره وترسيخها، وذلك بالعمل والتركيز على عدّة عناصر تسمح وتشارك في إيصال وتوضيح رؤيته للمتلقي. فيستعين بكلّ العلامات اللغوية وغير اللغوية، على اعتبار أنّ (**الرواية كائن حيّ، واحد وغير منقطع، مثل كل جهاز عضوي آخر، وأنّها تعيش بالضبط إذا ما ظهر في كل جزء منها شيء ما من جملة الأجزاء الأخرى.**)[1] حيث لا يمكن للعناصر المشكّلة للنص السردي أن تؤسّس معنىً بمفردها داخل الرواية، وإنّما يتشكّل المعنى، من خلال العوالم التخيلية التي تستند على تلاحم وتفاعل كلّ العناصر الروائية معا؛ من مكان وزمان، وشخصيات، وأحداث،... وغيرها من التقنيات والأساليب الفنية، التي تساهم في إيصال مقصديته.

إلّا أنّ الشخصيات الروائية بالتحديد قد حظيت باهتمام خاص من قبل الروّاة والنقاد، على اعتبار أنّها حلقة الوصل بين مختلف العناصر السردية، وهذا لما لها من قدرة على تجسيد الأحداث وتفعيلها، وإقامة علاقات وحوارات، وتصوير صراعات مطابقة للواقع أو عاكسة لجانب منه. مع تناسبها مع الزمان والمكان الذي يؤطّر الأحداث، فتحمل بذلك أبعادا سياسية، وتاريخية، واجتماعية، ودينية، واقتصادية وتراثية،... لتعكس المعطى الإيديولوجي الذي يريد الكاتب طرحه أمام القارئ. حيث يشمل مفهوم الشخصية عدّة صفات جسدية، وفكرية، ونفسية، تتفاعل كلّها ليكتمل الفرد في صورة معينة، تتجلى في تعاملاته وتفاعلاته مع الأفراد والمجتمعات، وتنكشف رؤيته من خلال إستقرائه للماضي والحاضر، واستشرافه للمستقبل.

هذه الشمولية التي ميّزت الشخصية صعّبت من مهمّة وضع تعريف دقيق وشامل لها؛ وجعلتني أتساءل كيف يبني الكاتب معالم شخصياته لتحمل كلّ هذه الأبعاد والدلالات؟ وكيف

---

[1]- تزيفيطان تودروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص: 26، بتصرّف.

يصوّر صفاتها الخارجية والداخلية لتعبّر عن الواقع ومختلف قضاياه وتكشف عن التحوّلات التي تطرأ عليه؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات اخترت رواية "أشجار القيامة لبشير مفتي" نموذجا للإستقراء، والكشف عن طرق توظيف الشخصيات وبناء معالمها لتعبّر عن أفكار ورؤى الكاتب، وتستجلي مختلف التحوّلات التي طرأت على المجتمع الجزائري. لكن في البداية سأحاول تحديد الإطار المفاهيمي للشخصية الروائية لأمهّد للجانب التطبيقي وأسهّل فهمه وتحقيق أهدافه.

المبحث الأوّل: مفهوم الشخصية الروائية وأصنافها:

المطلب الأوّل: تعريف الشخصية:

1 –التعريف اللغوي للشخصيّة:

يعتبر مصطلح الشخصية مصطلحا حديثا، فحسب قراءاتي المتواضعة لم ترد هذه الكلمة في القرآن الكريم، رغم ورود عدّة اشتقاقات للأصل (ش خ ص)، مثل قوله تعالى في سورة إبراهيم: ﴿**وَلا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الأَبْصَارُ**﴾[1] وكذلك في قوله عزّ وجلّ في سورة الأنبياء: ﴿**وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَاوَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هُذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ**﴾[2] إلّا أنّ مصطلح الشخصية بصيغته لم يرد في القرآن العظيم.

كذلك في المعاجم العربية القديمة نجد لفظ "شخص" فقط؛ والذي ورد في معجم "لسان العرب" ل "ابن منظور"؛ من خلال مادة (شخص)، التي جاء فيها: (**والشخص، جماعة شَخْصِ الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشُخُوص وشِخَاص؛ والشخص: سواد الإنسان وغيره وتراه من بعيد، وتقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه. والشخص كل جسم له ارتفاع أو ظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص،**

[1]– **سورة ابراهيم**، الآية: 42، ص: 209.

[2]– **سورة الأنبياء**، الآية: 97، ص: 265.

والشخيص العظيم.)[1] وبذلك يكون "ابن منظور" قد ربط مفهوم الشخص بالجانب المحسوس والظاهر من الذات.

كما أكّد هذه المعاني "الفيروز أباد" في معجمه "**القاموس المحيط**"، حيث أورد كلمة "شخص" بمعنى: **(سواد الإنسان وغيره تراه من بعد. ج أَشْخُصٌ وَشُخُوصٌ وأَشْخَاصٌ وشَخَصَ كنَع شُخُوصًا ارتفع وشخص بصره فتح عينيه وجعل لا يطرف، وبصره رفعه ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع، وورِم السهم ارتفع عن الهدف والنجم طلع، والكلمة من الفم ارتفعت نحو الحنك الأعلى، وربما كان ذلك خلقة أن يشخص بصوته فلا يقدر على خفضه، وشُخِص به كعُنِى أتاه أمر أقلقه وأزعجه، والشخيص الجسيم، والمتشاخص: المختلف والمتفاوت.)**[2] لم يكتف صاحب هذا المعجم بمعنى الذات، وإنّما قدّم بعض الاشتقاقات والاستعمالات المختلفة لهذه المفردة، مع إبراز تغيّر معانيها بحسب مواضع استخدامها، دون أن يورد معنى الشخصية، وهو ما يثبت حداثة المفردة.

أمّا في المعاجم الحديثة، مثل "المعجم الوسيط" فنجد كلّ من مصطلحي "الشخص" و"الشخصية"، حيث ورد " **الشخص" بمعنى: كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان. و(عند الفلاسفة): الذات الواعية لكيانها المستقلة في إرادتها، ومنه الشخص الأخلاق، وهو من توافرت فيه صفات تؤهّله للمشاركة العقلية والأخلاقية في مجتمع إنساني (مج)، (ج) أشخاص. شخوص."**[3]

---

[1]- جمال الدين محمد أبو الفضل بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، المجلد: 7، المادة: (شخص)، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص: 45، بتصرّف.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي، **القاموس المحيط**، ج2، (باب: الصاد، فصل: الشين، مادة: الشرص)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص: 469.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج1، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، استانبول، تركيا، مجمع اللغة العربية، ط2، (د.ت)، ص: 475.

أمّا "الشخصية" فوردت بمعنى: "**صفات تميز الشخص عن غيره. ويقال: فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميّزة وإرادة وكيان مستقل (محدثة).**"[1]

من خلال هذه المعاجم، تأكد لي أنّ مصطلح الشخصية لم يوجد في الماضي، وأنّه مصطلح حديث، وأنّ الجانب النفسي والأخلاقي للفرد، ارتبط عند الفلاسفة وصنف تحت مفهوم "الشخص"، حيث شملت عندهم هذه المفردة مختلف الصفات الجسمية والنفسية والفكرية،...

2-مفهوم الشخصية اصطلاحا:

وردت هذه الكلمة مترجمة عن اللغة اللاتينيّة واليونانيّة بحسب "وينفريد هوبر Winfried Huber" الذي قال: (**اشتقت كلمة Personnalité من اللاّتينية Personna وتعني أصلا (القناع المسرحي)، وهو يحمل نفس المعنى في اليونانية (Prosôpon)**).[2] فقد كان الممثلون المسرحيون في العصر اليوناني القديم، يلبسون أقنعة أثناء عروضهم على خشبة المسرح. "**ثمّ امتدّ معناه في اللاّتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية ثم أطلق على أيّ فرد من المجتمع. وفي النقد الأدبي الحديث استعمل لفظ القناع mask للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه.**"[3] أي أنّ المصطلح استمدّ معناه من القناع المسرحي، ثمّ شهد تطورات متعدّدة من حيث المعنى والاستخدام، وبحسب المجال الذي استعمل فيها.

اهتم علماء الاجتماع بالشخصية على اعتبار أنّها تعكس جوهر المجتمع، وما يشمله من عادات وسمات، فهناك منهم من يعرّفها بأنّها: "**كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم**

---

[1]- إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج1، ص: 475.

[2]- وينفريد هوبر، **مدخل إلى سيكولوجية الشخصية**، ترجمة: مصطفى عشوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص: 12، بتصرّف.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 ،1984، ص: 297.

بأحداث بشرية."[1] في حين عرّفها البعض الآخر على أنها "**التنظيم الدينامي في الفرد لجميع الأجهزة النفسية الجسمية الذي يحدد توافقه الفريد مع بيته.**"[2] وببساطة "**في المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيّا.**"[3] أي أنّ الشخصية عندهم تشمل وتتأثّر بالعرق ومختلف الأنساق الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها، والتي يمكن من خلالها استنباط معالم المجتمع الذي ينتمي له ودراسته وتحليله.

أهتمّ علماء النفس أيضا بدراسة الشخصية وسلوكاتها وخباياها، التي تميّزها عن غيرها. وعندهم "**تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا، شخصا، أي ببساطة "كائنا إنسانيا".**"[4]حيث عرّفها العالم النفسي "جيمس دريف James Dreve" بأنّها (**التنظيم الدينامي المتكامل لخصائص الفرد الفيزيقية والعقلية والخلقية والاجتماعية. كما يعبر عن نفسه أمام الآخرين في مظاهر الأخذ والعطاء في الحياة الاجتماعية. وهي بهذا تشمل الجوانب الطبيعية والمكتسبة من الدفعات والعادات والميول والعقد والعواطف والمثاليات والآراء والمعتقدات الخاصة بالفرد والتي تتضح من علاقاته وتفاعلاته مع وسطه الاجتماعي، وتحدد سلوكه وتفكيره المميزين.**)[5] بمعنى أنّها نتاج تفاعل الأجهزة النفسية والفيزيولوجية للشخص مع بيئته، حيث تتوضّح معالمها من خلال طريقة تعاملها مع واقعها، ومع المواقف التي تتعرّض لها، ومدى تأقلمها مع المتغيرات التي تطرأ عليها وتأثّر على وعيها ونظرتها للواقع.

---

[1]- جيرارد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 42.

[2]- حامد عبد السلام زهران، **الصحة النفسية والعلاج النفسي**، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2005، ص: 53.

[3]- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص: 39.

[4]- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[5]- فرج عبد القادر طه وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، أشرف عليه وراجعه: فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، (د.س)، ص: 238، بتصرّف.

وباستقراء وتحليل التعاريف السابقة، توصّلت إلى أنّ أشمل تعريف للشخصية هو الذي استقرّ على كونها "**جملة السمات الجسمية والوجدانية والعقلية والانفعالية والاجتماعية (الموروثة والمكتسبة) التي تميز الشخص عن غيره.**"[1] إذ أنّه جمع مختلف العناصر المتفاعلة والمشاركة في تكوينها: (الجانب البيولوجي، والفكري، والنفسي،...)، والتي تؤثّر على مدى استعداده للتكيّف مع بيئته، وتحدّد انفعالاته وشعوره، إضافة للدّين والمقدّسات، والعادات، والقيم،... وغيرها من العناصر التي يتأسّس عليها المجتمع المحيط بالفرد ويؤثّر على وعيه، وتصرفاته، وتعاملاته وآرائه. وهذا ما جعلها من أعقد المصطلحات بحثا وتحديدا.

المطلب الثاني: تعريف الشخصية الروائية

1-مفهوم الشخصية الروائية:

اهتم الباحثون والنقاد اهتماما بالغا بالشخصيات الروائية، ووضعوا لها تعريفات متعدّدة. أذكر منها ما ورد في "معجم مصطلحات نقد الرواية"؛ الذي اعتبر أنّها (**كل مشارك في أحداث الرواية، سلباً وإيجاباً، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءا من الوصف، وهي عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، تتكون من مجموع الكلام الّذي يصفها، ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها. ليست الشخصية شخصا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية، هي مجرد دور والأدوار في الرواية متعدّدة ومختلفة، فقد تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية حاضرة أو غائبة؛ متطورة أو جامدة، متماسكة أو غير متماسكة؛ مسطحة أو ممتلئة.**)[2]

أمّا "قاموس السرديات"، فاعتبر أنّها: (**كائن له سمات إنسانية. "ممثل" .actor ومنخرط في أفعال إنسانية، وله صفات إنسانية، ويمكن أن تكون الشخصية رئيسية أو ثانوية ديناميكية**

---

[1]- حامد عبد السلام زهران، **الصحة النفسية والعلاج النفسي**، ص: 53.

[2]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص، ص: (113-114). بتصرّف.

أو إستاتيكية، منسّقة، أو غير منسقة، مسطحة أو مستديرة. ويمكن أيضا تحديدها طبقا لأعمالها وأقوالها، مشاعرها ومظهرها، وطبقا لاتساقها مع الأدوار المعيارية، وطبقا لإتفاقها مع مجالات محدّدة من الأفعال، أو تجسيدها لبعض العوامل. وعلى الرّغم من أنّ مصطلح "الشخصية" غالبا ما يستخدم للدّلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأحداث المروية، فإنّه يستخدم أحيانا للإشارة إلى الرّاوي والمروي له... إنّ الشّخصية هي العنصر الذي يمكن على أساسه القول بأن الفاعلين Agents يمثلون نمطا أو نموذجا ما... ومن الممكن الكشف عن الشخصية عبر اختيارات الفاعل وقراراته وأفعاله، وطريقة إنجازه.)[1] أي أنّ الشخصيات الروائية هي العناصر الفاعلة والمحرّكة للأحداث، دون تحديد لطبيعتها وأهميتها داخل المسار السردي.

إلّا أنّ المتعمّق في تحديد مفهوم الشخصية الروائية يواجه صعوبات كبيرة، حيث إنّ التعريفات والنظريات حول مفهومها يصل حدّ التناقض أحيانا. فهناك من النقاد من يعتمد على النظريات السيكولوجية، في تحديد نظرته ودراساته لها، على اعتبار أنّ الجانب النفسي هو الذي يحدّد سلوكاتها ودوافعها. وهناك من يعتمد المنظور الاجتماعي فتكون عنده الشخصية نتاج مجتمعها، تعبّر وتعكس الواقع والمجتمع الذي تعيش فيه، تتأثّر به وتؤثّر فيه أيضا.

في حين تعامل البنيويون مع الشخصية باعتبارها مجرد محرّك ومجسّد –فاعل أو مفعول به– لرؤية الكاتب. متجاوزين النظرة التقليدية التي ركّزت على الصفات الخارجية. واعتبروا أنّها بدون أهمية ما لم تحمل دلالات ووظائف مقصدية، أو تأثير على أحداث الرواية. فهي حسبهم "**كائن لغوي لا وجود له خارج الكلمات، وهي تشبه العلامة اللغوية المكونة من دال ومدلول، وإن وجودها ليس منجزاً بشكل مسبق، بل هو مرتبط بالتحليل وآلياته، وبالقارئ من خلال فهمه وتأويله للعمل الروائي.**"[2] أي أنّها كائن لغوي أو ورقي، يتشكّل عن طريق العلاقات التي تجمعه

---

[1]– جيرالد برانس، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 30، بتصرّف.

[2]– وليد إبراهيم القصاب، **من قضايا الأدب الإسلامي**، دار الفكر، دمشق، ط1، 2008، ص: 179.

بالعناصر الأخرى، والدلالات التي ينتجها نتيجة للتفاعل الحاصل بينها. وهو ما ذهب إليه "رونالد بارت Roland Barthe" حين عرّفها بأنّها "**نتاج عمل تأليفي.**"[1] وكذلك "فيتز جيرالد Fitzgerald" الذي اعتبرها "**مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة.**"[2] وهو ما أكّده أيضا "فيليب هامون Hamon Philippe" الذي عدّها "**تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص.**"[3] فهؤلاء النقاد وغيرهم من المحدثين والمعاصرين جعلوا من الشخصية علامة لغوية تتشكّل لتحمل وظائف دلالية، تفهم من أقوالها وأفعالها في المسار السردي. ولا تتمّ معالمها وصفاتها إلّا بنهاية الحكي، ولا تتحدّد دلالاتها إلّا بمرجعية القارئ وخلفيته، وبذلك فهي تتعدّد بتعدّد القارئ.

بينما اعتبرت الشخصية في النقد العربي الحديث والمعاصر نقطة ارتكاز لمكونات الخطاب الروائي، وعنصر محوري لدراساتهم التحليلية للنصوص السردية، مستلهمين قراءاتهم النقدية من النقد الغربي الكلاسيكي الذي يُخْضِعُ تحليل الشخصية الروائية وبناء معالمها، لوعي الكاتب ثم الباحث والناقد، ونظرة كلّ منهم للواقع وتناقضاته، دون أن ينكروا مرجعيات القارئ، ومن هؤلاء النقاد أذكر الباحث المغربي "حميد لحميداني" الذي وضع (**طريقة خاصّة في تحديد هوية الشخصية الحكائية، تعتمد محور القارئ الذي يكوّن بالتدريج صورة عنها، ويكون ذلك بواسطة ثلاث مصادر إخبارية هي: من خلال ما يخبر به الراوي، أو ما تخبر به الشخصيات ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات. ويترتّب عن هذا التصوّر أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه وذلك بحسب تعدد القراء.**)[4] فهو يعتبرها محرّك الأحداث بفضل وظائفها المتعدّدة، والتي تساهم في بناء أبعاد الرواية، وعكس الواقع بتفاصيله،

---

[1]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، آب 1991. ص: 50

[2]- روجر. ب. هينكل، **قراءة الرواية، (مدخل إلى تقنيات التفسير)**، ترجمة: صلاح رزق، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، ماي 1999، ص: 220.

[3]- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي، (دراسة)**، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005، ص: 11.

[4]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص: 51. بتصرّف.

وإيصال أفكار ورؤى الكاتب بصيغة فنية مبدعة، دون أن يغفل عن دور ثقافة ووعي القارئ في إنفتاح النص الروائي على مختلف التأويلات.

2-الفرق بين الشخصية الحقيقية والشخصية الروائية:

اعتبر الكثير من النقاد أنّ الشخصية هي نفسها "**الشخص الحقيقي المركب من لحم ودم وعظام.**"[1] وأنكروا وجود أي اختلاف بينهما، مرتكزين في ذلك على أنّها تملك مواصفات جسمية خارجية دقيقة، وصفات داخلية مميّزة مثل: الكرم والحب، أو الجشع والحقد... إضافة لانتماءاتها الدينية، والفكرية، والسياسية، والثقافية... إلّا أنّ الشخص في الحقيقة هو إنسان بشري حقيقي من لحم ودم، "**له وظائف ومهام يؤديها في حياته،**"[2] يعيش ويموت، يبكي ويضحك، يفرح ويحزن، يتكلم ويعمل، يفكّر وينتج؛ بينما الشخصية الروائية مجرّد كائن ورقي، و"**محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محدّدة.**"[3] تعكس حياة الشخص الحقيقي وصورته عامة، كما يمكن أن تكون حيوانا أو حرفا، أو شيئا آخر يرمز لدلالة معينة.

فالشخصية حسب "عبد المالك مرتاض": "**كائن حركي حيّ ينهض في العمل السردي، بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسيا على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع لشخص. ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثّلها الشخصية في الأعمال السردية.**"[4] فرغم أنّ الشخصية الروائية تحمل ملامح الإنسان الحقيقي، وأنّها قد تكون شخصية واقعية، إلّا أنّها تبقى شخص متخيّل يسهم في تحريك الأحداث وتطويرها، ويؤدي وظيفة الشخص الحقيقي فقط. أي؛ أنّ الشخص هو الإنسان

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، العدد: 240، (د.ط)، ديسمبر. 1998، ص: 84.

[2]- باديس فوغالي، **بنية الخطاب الروائي: في تجربة رابح خدوسي من خلال روايته**، دار الحضارة، الجزائر، (د.ط)، 2004، ص: 7.

[3]- محمد عزام، **فضاء النص الروائي، (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص: 85.

[4]- عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق")**، سلسلة المعرفة، علوم اجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص: 126.

الحقيقي، بينما الشخصية هي الصورة العاكسة للشخص داخل النص، والتي تعمل على تقريب الواقع للقارئ، ومنح النص مصداقية أكثر؛ وبذلك يتأكّد أنّ المصطلحين مختلفان رغم القواسم المشتركة بينهما.

المبحث الثاني: أبعاد الشخصية الروائية ودورها في بناء دلالات النص:

شهدت الشخصيات السردية اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين، حتّى أنّ الناقد "روجر. ب. هينكل Heinkel.B.Roger" اعتبر أنّ "**التشخيص هو محور التجربة الروائية.**"[1] وسايره في ذلك الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" الذي اعتبر أنها "**تمثل أهمية قصوى... فالشخصية هي الشيء الذي تتميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا. فلو ذهبت الشخصية عن أي قصة قصيرة لصنفت ربما في جنس المقالة.**"[2] فلا يمكن أن تبنى أي حكاية روائية، ولا أن تنسج أحداث حبكة سردية من دون شخصيات، فبواسطتها تتمّ الأحداث، ومن خلالها تتقاطع باقي العناصر داخل النص، وبدونها سيتحوّل النص السردي إلى مقالة أدبية.

ناهيك عن أنّها تزيد من جمالية وواقعية السرد، "**إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية.**"[3] وبالتالي بلورة وتجسيد رؤية الكاتب، وتحقيق أهدافه ومقاصده. وهذا يرجع حسب "عبد الملك مرتاض"، لتعدّد مشاربها، حيث: "**تتعدد الشخصيات الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.**"[4] وهو ما يمنحها أهمية كبيرة في بناء

---

[1]- روجر. ب. هينكل، **قراءة الرواية (مدخل الى تقنيات التفسير)**، ترجمة: صلاح رزق، ص: 216.

[2]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 90.

[3]- أمال سعودي، **حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، تخصص: أدب عربي، فرع: أدب جزائري، تحت إشراف: فتحي بوخالفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، (2007-2008)، ص: 137.

[4]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 73.

الرواية، وتصوير الواقع وتحوّلاته، وإيصال أفكار ورؤى الكاتب بصيغة فنية مبدعة؛ ويزيد من قدرتها على تجسيد الأفكار والرؤى المتعدّدة بالعالم الواقعي بتعدّد الأفراد، ومذاهبهم وثقافاتهم، واختلاف طبيعتهم وتنوّع إيديولوجياتهم.

المطلب الأوّل: أبعاد الشخصية:

اهتمّ الكتّاب ببناء معالم وصفات شخصياتهم اهتماما بالغا، ليتمكّنوا من تحقيق غاياتهم، وإبراز رؤيتهم، وترسيخ إيديولوجياتهم، فاعتنوا بتشكيل أربعة أبعاد رئيسية، هي: البعد الخارجي (الفيزيولوجي)، البعد النفسي، البعد الاجتماعي، والبعد الفكري. في حين أنّ هذا الأخير يتشكّل بتفاعل الأبعاد الثلاثة الأولى، فعلى حدّ قول "آلان روب جريه Alain Robbe-Grillet": "**الشخصية يجب أن تتمتع باسم علم. بل بإسمين إن أمكن: اللقب وإسم الأسرة. يجب أن يكون لها أقارب ووراثة. وإذا كانت لها أملاك فهذا طيّب جدا. ثم أخيراً يجب أن يكون لها "طابع" ووجه يعكس هذا الطابع وماض قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه. إن طابعها يملي عليها الحدث الذي تؤديه والطابع أيضاً يجب أن يجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث.**"[1] إضافة لضرورة الإعتناء برسم "**ملامحها الخارجية، وتصوير مظهرها بدقة، فضلا عن منزلتها الاجتماعية، وعلاقتها بالآخرين، وجعلها كالإنسان في عالم الحياة والواقع، تحب، وتتزوّج، وتنجب، وتدركها الشيخوخة، فتختلف وتتفق.**"[2] فالشخصية تتشكّل من مجموع هذه الأبعاد التي تؤثّر وتتأثّر ببعضها البعض، وتتفاعل فيما بينها، لتخلق فردا مستقلا وفريدا بشخصيته، ووفقا لذلك يتم بناء معالم الشخصية الروائية، بحسب ما يلي:

1-البعد الخارجي (الفيزيولوجي):

يعتني الروائي في رسمه للشخصية الروائية بالملامح والصفات الجسدية الظاهرة، فيشير لصفاتها من "**طول وقصر، وبدانة ونحافة، ورسم عيوبه وهيئته وسنه وجنسه... وأثر ذلك كله في**

[1]- آلان روب جرييه، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف بمصر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 35.
[2]- إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، ص، ص: (173 -174).

سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يحلّلها."[1] فكلّ شخصية تمنح صفات، منها صفات خَلْقِيَّة مثل الطول، ولون البشرة، النحافة، والبدانة، الحالة الصحيّة، وصفات خارجية، مثل: اللبس النظارات، القبعة، الاكسسوارات...، بالإضافة إلى صفات خُلُقِيَّة مثل: الكرم، الشهامة، الجشع الحقد،... ومجموع هذه الصفات مع التأكيد على الفروق الفردية، يجعلها مميّزة عن الشخصيات الأخرى. حيث أنّ هذه الصفات تقدّم صورة عامة عن حياة الفرد (الشخصية)، فالملامح قد توحي بالشدّة أو الطيبة، واللباس يحدّد الطبقة الاجتماعية، والمستوى المعيشي، أو الوظيفة،... دون أن نغفل عن إمكانية استغلال الكاتب لهذه الصفات للتمويه، ثمّ مفاجأة القارئ بمواقف غير منتظرة.

يدخل اسم الشخصية الروائية ضمن البناء الخارجي، وهو يعتبر علامة مميّزة لها، ومن أهمّ عناصر تشكيلها وبنائها، ويأخذ أهميته من كونه "**تعيين للفرد، وخلق تطابق بين اسمه وحالاته النفسية والوصفية والاجتماعية، بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني، يدل على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية. (...) والمقصود من هذا أن اسم العلم الشخصي يعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية الروائية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية؛ لأن ثمة تطابقا منطقيا ومرجعيا بين الشخصية واسم العلم**."[2] أي؛ أنّ وظيفة الاسم تكمن في تحديد وتمييز الشخص عن غيره، والكشف عن إنتماءه الديني، والطبقي، والثقافي،.. كما يكشف أحيانا عن الصفات الخَلقيّة والخُلُقِيّة للشخصية، بل أنّه يحيل حتّى إلى جوانبها النفسية، وجوهرها الداخلي؛ وبذلك يكشف عن الأبعاد الدلالية التي تحملها الشخصية، وعن الصفات المميّزة لها... وبذلك يكون الاسم علامة فارقة في الشخصية لا بدّ من مراعاتها في بناء الشخصية وتحليلها لكشف أبعادها.

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، ص: 133.

[2]- جميل حمداوي، **مستجدات النقد الروائي**، (د.ن)، (د.ب)، ط1، 2011، ص: 335.

لذا سعى الروّاة لتكون أسماء شخصياتهم "**متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها.**"[1] مؤكّدين بذلك على "**أهمية استخدام الحوافز الكامنة وراء اختيار الأسماء.**"[2] فلا يجب أن تكون أسماء عشوائية، بل لابدّ أن تحمل دلالات ضمنية للقارئ.

كما وضّحوا أنّه (**كلما تم تركيب اسم العلم الشخصي في الرواية على أساس إيحائي وانزياحي كان هو الأفضل، كي لا تغدو دلالاته محدّدة مسبقا، ومسيجة بتأويلات معينة، فلا تترك الفرصة أمام المتلقي ليستخدم عقله وقدراته الافتراضية من أجل التأويل والاستكشاف، واستنطاق العلامات السيمائية للتسمية المعطاة.**)[3] فالاسم مؤشّر دلالي، وعلامة دالة، تتفاعل مع باقي الصفات والأبعاد، لتشكّل وحدة متكاملة من المعلومات المقدّمة للقارئ، بحيث تكون موحية بواقعيتها، وقادرة على تحفيز مخيّلته ومكتسباته وخلفياته، لتأويل النص واستكشاف مختلف جوانبه وأبعاده.

وتجدر بي الإشارة إلى أنّ هذه الأهمية "**لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة.**"[4] فأحيانا يكون الاسم دون خلفيات أو دوافع تربط بين الشخصية ودلالة النص وأبعاده، كما يمكن أن تكون صفات الشخصية مناقضة لدلالة الاسم وإحالاته الأصلية.

2-البعد النفسي أو البعد السيكولوجي:

يعتبر هذا الجانب من أكثر الجوانب أهمية وتعقيدا في تركيب الشخصية الروائية، لأنّه الجانب العاكس لباقي الأبعاد، والمؤثّر فيهم في نفس الوقت، وقد اعتبرته جماعة "تيار الوعي" أهمّ جانب في الرواية، فاتجهوا إلى تصوير تأثير العوامل الخارجية وانعكاساتها على نفسية الشخصيات. وفرضوا على "**المؤلّف أن يقتحم خصوصيات شخوصه ويفتح أذهانهم لنا.**"[5] – أي القراء–؛ كون هذا

---

[1]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 247.

[2]– أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص: 40.

[3]– جميل حمداوي، **مستجدات النقد الروائي**، ص: 343، بتصرّف.

[4]– حسن البحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 247.

[5]– بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص: 75.

البعد يسمح بتحديد الحالة الشعورية للشخصية، وما تكتنفه "**من انفعال وهدوء، وانطواء وانبساط وما وراءهما من عقد نفسية محتملة.**"[1] مع مراعاة أن يكون ذلك بقدر حاجة القارئ للتعرّف على الشخصية.

إضافة إلى أنّه يسمح بكشف الإستعدادات والغرائز ومدى تحكمها في الشخصية، "**كغريزة حب البقاء، والغريزة الجنسية، وغريز حب الاستطلاع، والسيطرة والتملك، والخضوع، والمقاتلة، إلى غير ذلك من الاستعدادات الفطرية النفسية والدوافع السيكولوجية التي تدفع الفرد إلى إدراك من نوع معين، والشعور بانفعال خاص عند الإدراك، أو أن يسلك نحوها مسلكاً بذاته يجد في نفسه على الأقل دافعاً ونزوعا إليه.**"[2] أي؛ أنّ هذا الجانب يسمح بالغوص في أعماق الشخصية، والكشف عن انطباعاتها، وعواطفها وأقوالها، وأخلاقها، التي تؤثّر في اختياراتها، وقراراتها، وتصرفاتها، وعلاقاتها، وإبراز مشكلاتها النفسية والذهنية، مثل: الشخصية الإنطوائية، أو المعقدة، أو المتشائمة،...)، إلى جانب أسباب هذه المشكلات. ممّا يسمح للكاتب بتقريب القارئ من الشخصية ومنحها قابلية ومصداقية أكثر، وبالتالي تقريبه من مشكلات وقضايا المجتمع والواقع التي يريد التطرّق إليها.

3 –البعد الاجتماعي:

يرتبط هذا البعد بالجوانب المجتمعية، باعتبار أنّ الأدب "**فن رفيع رقيق ينبع من القلب ويصدر عن الوجدان. ولا يختلط بأشواب الدماغ.**"[3] يعبّر عن شعور الفرد اتجاه واقعه ومجتمعه، فالكاتب يصوّر مدى "**انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل، ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية والمالية والفكرية، في صلتها بالشخصية.**

---

[1]– محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص: 573.

[2]– سيد حامد النساج، **اتجاهات القصة المصرية الحديثة**، مكتبة غريب للنشر، (د.ب)، ط2، 1988، ص: 145.

[3]– عبد الفتاح الديدي، **الخيال الحركي في الأدب النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1990م، ص: 162.

ويتبع ذلك الدين والجنسية، والتيارات السياسية، والهوايات السائدة؛ في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية."[1] أي أنّ الكاتب يحدّد بهذا البعد وظيفة الشخصية ومركزها الاجتماعي، ومستواها التعليمي، والثقافي، وميولاتها، وهواياتها، ووظيفتها ومشاكلها،.. لما لهم من أهمية بالغة في بناء الشخصيات، وتفسير سلوكياتها وأفعالها التي تنعكس على مسار الأحداث.

4-البعد الفكري:

يشغل هذا البعد حيزاً كبيراً في الرواية، كونه يحمل الأفكار والرؤى التي يريد الكاتب التطرّق إليها، فهو يرتبط أساسا بالجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، التي يسعى الكاتب لتغييرها وتحسينها، ويتجلى هذا البعد الفكري من خلال صوت الشخصية ذاتها، وسعيها ل"**الدفاع عن ذاتيتها الفكرية وعدم القبول بالتنازل والرضوخ عن عهودها الفكرية وما تحمله هذه التراكمات الفكرية، فيتضح هذا البعد بشكل واضح جلي في أفكارها والدفاع عنها، (...) مما يعطي شكلية فكرية مختلفه باختلافات جمة سواء على مستوى الشخصيات أو المستوى العام المجتمعي أو العرقي أو العقدي وبيان هواجس ذاتية عبر هذا البعد.**"[2] أي؛ أنّ الروائي يهتم

---

[1]- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص: 573.

[2]- نبهان حسون السعدون، بشير إبراهيم سوادي، **شعرية تشكيل الحوار: قراءة في المجموعة القصصية (مدن وحقائب) لسعدي المالح**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص: 69.

ببناء هذا الجانب في شخصياته المتنوعة (المثقفة، والمناضلة أوالكئيبة، والمضطهدة، ... الخ)، ليصوّر الواقع، ويقرّب القارئ من مشاكل الفرد والمجتمع، ويعالج قضايا قد تخصّ العالم، بحسب رؤيته الخاصّة.

المطلب الثاني: تشكيل وتقديم الشخصية الروائية:

إنّ ارتباط الشخصية الروائية بمختلف العناصر السرديّة، وإسهامها في تطوّر الأحداث السردية، وبناء المعنى والدلالات، وتشغيل دينامية العملية السردية؛ جعل الكتّاب يولون عناية فائقة بالطريقة التي يقدمون بها شخصياتهم لعرضها على المتلقي، وبناء المعاني، وبثّ الدلالات التي يسعون لترسيخها. على اعتبار "**أنها بمثابة دليل "signe" له وجهان واحد منهما دال "signifiant" والآخر مدلول "signifié"**، (...) **وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تُلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها.**"[1] فالعلاقة

[1]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، ص: 51.

بين الشخصية والمعنى علاقة تكامل، باعتبار أنّ الشخصيات تعمل على خدمة المعنى، بينما يساهم هذا الأخير في بناء شخصيات النص، ورسم ملامحها، وكشف معالمها الداخلية والخارجية.

وعلى هذا الأساس؛ عمل الروائيون على رسم شخصياتهم بأدقّ تفاصيلها المهّمة والمؤثّرة على نمو الأحداث، فنلاحظ أنّهم اهتموا بصفاتها الخارجية التي ترتبط بالجنس، والعرق، والمستوى المعيشي والثقافي،... بينما تجاوزوا ذلك في شخصيات أخرى، وركّزوا فيها على الجانب النفسي، أو العقائدي، أو البيئي،... وغيرها من الصفات والسمات التي ترتبط أساسا بالأحداث والمعنى. وقد اقترح "فيليب هامون Phillipe Hamon" مقياسين للتعرّف على الشخصيات وأبعاها الدلالية، هما:

(أ–المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

ب–المقياس النوعي: أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقديم الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة وذلك عن طريق التعليقات التي تقوم بها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، وفيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها.)[1] وبذلك لخّص أشكال وطرق تقديم الشخصيات داخل النص الروائي، بصورة لائقة ومناسبة للمسار السردي، ولتبرز دلالاته، وتفسّر أحداثه، دون أن تخلّ بجماليته.

وبناءا على هذا التصوّر، **"يمكن أن تقدم الشخصية الروائية بأربع طرق: بواسطة نفسها، بواسطة شخصية أخرى، بواسطة راو يكون موضوعه خارج القصة، بواسطة الشخصية نفسها والشخصية الأخرى والراوي."**[2] حيث يمكن أن تقدّم الشخصيات نفسها وتخبر عن طبائعها

---

[1]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 224.

[2]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان)**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2008، ص: 179.

وأوصافها بضمير المتكلّم، وتسمى هذه الطريقة بالتقديم الذاتي، وهي نادرة الاستعمال، أو يمكن أن يوكّل الكاتب التقديم إلى الراوي أو إحدى الشخصيات الأخرى، أي ما يعرف بالتقديم الغيري وهي الطريقة الأكثر اعتمادا، كما يمكن أن تساهم عدّة أصوات في تقديمها. وهذا يخصّ مختلف الصفات الجسمية والفكرية والنفسية، التي توضّح الحوافز، وتشرح العلاقات، وتنمّي الأحداث، وتبني المعاني والدلالات.

ثم إنّ تقديم الشخصية سواء على لسانها أو على لسان غيرها يتمّ بطريقتين هما:

1 –التقديم المباشر: أو"الطريقة التحليلية analytique):

هي الطريقة **"التي تعني أن يراقب الشخصية من الخارج ويرسمها من الخارج أيضا، ويدرس أفكارها وتطورها، وبواعث هذا التطور، ويفسر بعض تصرفاتها، ويعطي رأيه في أفعالها، وردود أفعالها، ومواقفها على نحو صريح ومباشر."**[1] وهي تعتبر أبسط طريقة لرسم الصفات الجسمية للشخصية، وتقديم موجز عن أهم المحطات والأحداث بحياتها والتي تفيد في المسار السردي، وتكشف عن تكوين الشخصية، وثقافتها، ونظامها العقائدي. حيث أنّ هذه الطريقة تقدّم المظهر الخارجي للشخصية وسلوكاتها الظاهرية، إضافة إلى عوالمها الداخلية، ويتّم كلّ ذلك عن طريق الوصف الذي يتمّ على لسانه أو على لسان إحدى الشخصيات التي تقدّم صفاتها الخارجية والظاهرية، وتسلّط الضوء على أحاسيسها وأفكارها، وصراعاتها بصورة مباشرة.

[1]– نضال الصالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، ص: 185.

2 –التقديم غير مباشر: أو"الطريقة التمثيلية représentative:

في هذه الطريقة "**يدع الروائي الشخصية تعبر عن نفسها وبواسطة غيرها من شخصيات الرواية، ويتجنب التعليق عليها. على الرغم من ذلك، فإن لكل روائي وسائله المتميزة في أداء هذه الفعالية.**"[1] حيث يبدع الكاتب بعض الأساليب الملتوية، ليوحي للقارئ بصفات شخصيته، ممّا يجعلها قابلة للتأويل بتعدّد المتلقين، وخلفياتهم، ومكتسباتهم وثقافتهم، وهذا بحسب المعاني والدلالات التي يسعى الكاتب لبثّها وتوصيلها.

وعلى هذا الأساس؛ "**لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ.**"[2] أي؛ من خلال استقراء المعلومات التي يقدّمها الروائي بطرق ملتوية وغير مباشرة، وسأحاول فيما يلي توضيح هذه الأساليب التي يستعين بها الروائي لتقديم الشخصية بطريقة غير مباشرة، وهي:

أ –التقديم ذاتي:

يتمّ ذلك حين تقدّم الشخصية نفسها بطرق ملتوية وغير مباشرة، وتبلور صفاتها وتحدّد معالمها عن طريق أشكال وأساليب من السرد، وبعض الملفوظات الحكائية التي تتمازج داخل النص بمرونة، لتشكّل نسقا أدبيا منسجما ومتكاملا، "**والمهم في صيغة التقديم الذاتي، الّا يُحصر في الحقائق الواقعية، أو في التفاصيل الدقيقة المتعلقة بسير الحياة اليومية، بل فيما تحس به الشخصية، وبما يسمى حسب تعبير (بورنوف) ب"الحقيقة الأخلاقية" عن الذات والعالم"**[3]، لأنّ الشخصية في الأساس تعمل على كشف حقيقة العالم، ورؤية الكاتب للواقع والمستقبل، ومن هذه الأساليب أذكر:

---

[1]– **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[2]– حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص: 51.

[3]– أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص: 51.

أ-1-الحوار:

يستعين الكاتب بالحوارات المختلفة لتقديم مختلف المعلومات عن شخصياته، سواء الحوار الخارجي الذي يقدّم كمّا هائلا من المعلومات عن الشخصية، كونه يساهم في (**إنتاج كلام الشخصيات، وإعادة تكوين الوضع من خلال وصف المكان وذكر عبارات تعوض عناصر المقام الغائبة. إضافة لحمل سمات الشخصيات وانتمائها الاجتماعي؛ واللهجة الفردية، وهوسها وانحرافاتها، كما يسمح الحوار بتقوية أو إضعاف أو كشف التحالف بين الشخصيات، وتنويع وجهات النظر من الحكاية.**)[1] وهذا من خلال الاستفسار، والسؤال، والتوضيح، والشرح،... الذي يحدث بين الشخصيات على شكل حوار عفوي وارتجالي، يبرز سمات الشخصية، ويكشف عن توجهاتها الفكرية والعقائدية.

كما يلجأ الكاتب لإعتماد "الحوار الداخلي" أو ما يعرف ب "المونولوج" الذي يقصد به "**الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي.**"[2] ممّا يسمح بكشف خلفيات الشخصيات وأفكارها، وعوالمها النفسية، إلى جانب سماتها الظاهرية والمميّزة، وفي نفس الوقت سدّ الثغرات النصيّة من خلال تفسير أفعالها وأقوالها.

أ -2-الإعترافات:

تبرز معالم الشخصية أيضا من خلال الاعترافات التي تدلي بها عن نفسها، لتكشف عن جوانب خفيّة من تكوينها. حيث "**إن هذا الملفوظ الحكائي يجعل الشخصية الروائية تغدو داخل الحكي مصدرا للمعلومات والأفكار التي تخصها، وبذلك تسهم في كشف جانب مهم من كينونتها، وفي توضيح الفكرة المراد حكيها، وهو يتواتر بشكل ملحوظ في النصوص الروائية التي تمد حيزا واسعا للسارد المتماثل حكائيا، والسارد المشارك.**"[3] فهذه "الإعترافات"

---

[1]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص، ص: (81-82-83). بتصرّف.

[2]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 163.

[3]- أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص: 45.

الذاتية تسمح بأن تقدّم الشخصية نفسها، وتحدّد ملامحها، كما يمنحها القدرة على كشف خبايا ماضيها، وإجلاء أحاسيسها، وتصوير دواخلها النفسية بكلّ صدق ووضوح.

أ –3–الرسائل:

يستعين الكاتب أحيانا بتقنية الرسائل، ليقدّم شخصياته، باعتبارها (**صيغة تخاطبية، تربط بين طرفين: المرسل والمرسل إليه. والشخصية الروائية باعتمادها على هذا الملفوظ من صيغ التقديم، تقدم ذاتها إلى شخصية (المرسل إليه) في نظام إرسالي مباشر دون أي عارض من داخل الحكي أو خارجه، وذلك بقصد نقل معلومات محددة لها، وإثارة مشاعرها والتأثير فيها.**)[1] فالشخصية حين تقدّم نفسها عن طريق الرسالة تبدو كأنّها تخبر الشخصية المرسل إليها، بينما في الحقيقة أنّ المرسل إليه هو متلقي النص الروائي، الذي يسعى الكاتب لمنحه معلومات جديدة عن الشخصية، وكشف بعض خباياها، أو تفسر أفعالها وأقوالها، أو يربط الأحداث فيما بينها، من خلال الملفوظ الحكائي المدسوس ضمن "الرسالة".

ب–التقديم الغيري:

في هذه الطريقة يقدم الكاتب شخصياته الروائية عن طريق السارد أو عن طريق شخصيات أخرى، حيث "**إن الشخصية الروائية وفق هذا المظهر من صيغ التقديم، يختفي صوتها، ويجري تقديمها داخل منظومة الحكي بواسطة طرف آخر، يجب أن يكون ملما بالمعلومات اللازمة عنها، كي يتمكن من الربط بينها وبين أفعال الشخصيات في مختلف الأوضاع الحكائية التي تتموضع فيها، ومن تفسير أنماط علاقاتها بين مكونات النص الروائي، ومن ثم تقديمها إلى المتلقي كي تحظى لديه بالقبول.**"[2] أي أنّ الشخصية التي تقدّمها يشترط فيها أن تكون جد قريبة منها بحيث تتمكن من مقاربة وقائع حياتها، وملامسة أفكارها، وعليه فإنّ التقديم الغيري يتم بواسطة صوتين هما:

---

[1]– **المرجع نفسه**، ص: 49.

[2]– أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص: 51.

ب–1–السارد المتماثل حكائيا:

يقصد به أنّ "**السارد ممثل يشارك في بناء الأحداث، وينظم سيرورة الحكي، وبحكم موقعه الاستراتيجي المهيمن على منظومة الحكي ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث ومنطقها، وقربه من الشخصيات، وتلمسه لأفكارها ودواخلها كل ذلك يؤهله لأن ينوب عن الشخصية في تقديم أفكارها وأفعالها وأوصافها.**"[1] بصورة تسمح بإلمام المتلقي بمختلف الوظائف المسندة للشخصية، وإحاطته بمختلف الدلالات والرؤى التي تحملها الشخصية.

ب–2–الشخصية المصاحبة للشخصية المقدمة:

يمكن كذلك إسناد التقديم الغيري إلى شخصية أخرى غير السارد المتماثل حكائيا، بحيث "**تكون على علم كاف بالشخصية التي ستقدمها، وهذا ينشأ من طبيعة علاقتها بها، ومستوى هيمنتها عليها في بعض الأحيان.**"[2] فلا يمكن للشخصية أن تقدّم من قبل غيرها إلّا إذا كانت تلك الشخصية تعلم كلّ ما يخصّها، بصفتها شخصية جدّ قريبة، تستطيع الإفصاح عن علاقاتها وصراعاتها، وميولاتها، وأحلامها،... أو بصفتها شخصية متحكمة ومسيطرة على إرادة الشخصية المقدّمة، ممّا يجعلها تعلم أكثر منها أحيانا. وهو ما يؤهلها لتقديمها، والتعبير عن مواقفها وتحركاتها. كما أنّ هذا التقديم الغيري يمكن أن يتمّ بالاستعانة بعدّة شخصيات، تقدّم كل منها جانبا من جوانب الشخصية المقدّمة، لتكتمل صورتها عن طريق جمع المتلقي لتلك الصفات.

ب–3–تقديم الشخصية عن طريق الحدث:

يتمّ بناء الشخصية وفق هذه الطريقة، باعتماد قدرات الكاتب الإبداعية، في التشكيل الدلالي الذي يفهم من سياق النص، ومسار الأحداث، (**فالرواية –بصورتها النهائية المتحققة في الفعل السردي–، تخلق هذه العلاقة بين الشخصية والحدث بشكل أكثر فعالية من خلال**

---

[1]– **المرجع نفسه**، ص: 49.

[2]– **المرجع نفسه**، ص: 59.

فعل التأثّر والتأثير، لتوليد المعنى الأدبي الذي يمثل بنية العمل الأدبي.)[1] لذلك يمكن تقديم **"الشخصية الروائية بصورة تلقائية من خلال الفعل الذي أسند إليها، وبهذا الفعل تتمكن الشخصية من الإسهام في تشكيل الحكاية، ويتمكن السارد من بنائها وإضفاء صفة الإقناع عليها، وإجلائها بصورة بيّنة أمام المتلقي."**[2] فمن خلال تأثير الشخصية على الأحداث تتوضّح ملامحها، وأفكارها، بينما يفهم المتلقي تحوّلاتها وتطوّراتها من خلال تأثّرها بتلك الأحداث التي تدفعها للقيام بأفعال مختلفة، تكشف عن صفات وأفكار جديدة عن تلك الشخصية.

وكخلاصة لكلّ ما سبق، قدّم "محمد عزام" التقسيم التالي في كتابه: "**شعرية الخطاب السردي**"، حيث ذكر (**أنّ الروائيين قدموا شخصياتهم الروائية بثلاث أساليب أساسية هي كالآتي:**

1) أسلوب تصويري: يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها. راصدا نموها من خلال الوقائع والأحداث حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم.

2) أسلوب استنباطي: يلج فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية.

3) **أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها ويقوم أفعالها بأسلوب الحكاية ويعلق على الأحداث ويحلّلها.)**[3] مع التأكيد على أنّ كل أسلوب يمكن أن يقدّم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، سواء على لسان الشخصية نفسها (ذاتية التقديم)، أو عن طريق غيرها (غيرية التقديم)، مع إمكانية تعدّد الشخصيات المشاركة في التقديم. وبذلك يكون اختيار شكل التقديم وطريقته خاضعا من جهة لرؤية الكاتب وتصوّراته التي يستعين على أساسها بأدوات محدّدة دون غيرها، كما يتوقف من

---

[1]- صابر عبيد سوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 183، بتصرّف.

[2]- أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص: 73.

[3]- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص، ص: (19-20)، بتصرّف.

جهة أخرى على قدرة القارئ على استيعاب واستقراء الرموز والملفوظات، ومدى تنبّهه للصفات المضمرة بين ثنايا مختلف التقنيات المساعدة في تشكيل الشخصية.

المبحث الثالث: بناء الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية في رواية "أشجار القيامة":

*-ملخص رواية أشجار القيامة:

"أشجار القيامة" رواية للكاتب الجزائري "بشير مفتي"، صدرت عام 2005، عن منشورات الاختلاف، تدور أحداثها في "حي الثقب" البائس، الذي يعيش فيه الروائي، وشخصياته المتعدّدة، التي أسند إلى بعضها مهمة السرد بلسانها إلى جانب البطل. الأمر الذي سمح بتعدّد المواقف وبروز التناقض والصراع القائم بالمجتمع، إضافة إلى طرح أسئلة وجودية تكشف سوداوية الواقع وتدهوره.

انطلق السرد من غرفة الإنعاش حيث كان "الراوي" موجودا، فاقدا للذاكرة، لا يفهم أسئلة الممرضين الذين لا يتوقفون عن طرح أسئلة مبهمة عن حقيقة الثورة التي كان يكتب عنها في مخطوط الرواية التي كان يكتبها، مركزين على المدعوة "فاء" التي لا يكفّ عن مناداتها، وذكر اسمها في غيبوباته المتقطعة، بفعل المخدر الذي كانوا يعطونه إياه، لتجديد ذاكرته التي يرويها لنا بنمط روائي مشوق، وطرح شيق للأفكار، ولغة يغلب عليها البعد الصوفي بدلالاته المتعدّدة.

كتب البطل رواية يعبر فيها عن نفسيته المتدهورة، ورغبته الشديدة في الثورة على الأوضاع التي كشف بعض جوانبها من خلال حياته البائسة وحياة أصدقائه، فيسرد حكاية صديقه مختار

الذي تاه في هذا العالم بدون هدف، ولا مستقبل واضح، كما ذكر عيد زميل العمل الذي أنهكته الحياة، ودخل السجن لإرتكابه جريمة تحت تأثير المخدرات. إضافة لقصة ساعد المناضل المثالي، الذي كابد منذ الاستقلال لأجل تحقيق حلمه في التغيير، لتكون نهايته القتل داخل السجن واتهامه بالانتحار. مع التركيز على زوجته "زهرة" القديسة الثورية، التي منحت كلّ من زوجها والبطل القدرة على الكفاح والمقاومة، إضافة لكريمة صديقة الطفولة التي كانت تحبّ الراوي، بينما كان هو يعشق زهرة. هناك أيضا شخصية إسماعيل الصديق الآخر الذي تزوج كريمة ثم طلقها، ليقوم بقتلها بعد أن أرسلت له رسالة تخبره فيها أنها تزوجته من أجل أن تنسى حبها للروائي لكنها لم تستطع....

بناء الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية في رواية "أشجار القيامة":

ارتبطت الرواية الجزائرية منذ نشأتها بهموم الشعب وواقع المجتمع الجزائري، والوضع السائد بالبلاد. فإذا تمعنّا في روايه "أشجار القيامة" نتبيّن أنّ الكاتب حاول رصد الأوضاع القائمة بالبلاد تحت ظل الحكومات المتتالية، وإبراز دورها في نشوب أحداث العشرية السوداء، وتأثيرها على واقع الأفراد، إلى وقتنا الحالي. إذ أنّ الإشارة للجوانب الإيجابية بالبلاد، كانت قليلة جدا، مثل إشارته لمجانية التعليم بالجزائر، على اعتبار أنّ الجوانب السلبية بالمجتمع هي التي تتطلب التحليل والتقصّي لأجل الفهم والتغيير والتقدّم.

تحدّث الروائي عن ما شهدته الجزائر من "**عراء الأيام، ودهشة الطفولة، سحر الحب. حنان الأمومة، معابر الذاكرة، وشوارع الحي المثقوب بالآمال الضائعة، الثورة المغذورة، زمن القتل، والفظاعة، وغياب الطموح، وانكسارات الجسد على سكك القطارات الموبوءة، والخيانات. أزقة الموت، زمن الحياة المتعفنة، جنون الاختيارات العشوائية، جنرالات الحرب، الحروب نفسها [...]حرب فرنسا للجزائر، حرب المخدرات، حرب المافيات، حرب النيران**

للغابات... "قاذورات الأغنياء. قصص الأطفال الذين يشيخون باكرا. والنساء المكرهات على تغييب أجسادهن حتى لا يوسمن بالعار، الألسن التي لا تنفك عن المديح بلغة مصدأة، ولغة لا تفعل غير قتل الأمل، كرهت بلدي المعلول، المسلول بالمحرمات. والمثل الكاذبة، بالنفاق وعبيد الماضي، وعبيد الحاضر، والواقع المحطم بجهل أبناءه."[1] وغيرها من المشاكل والمعانات التي لا يجب أن تظهر في وطن غني بخيرات طبيعية وباطنية، وقوة شبابية هائلة كالجزائر، الأمر الذي ألزم الكاتب بالتركيز على الماضي الأليم، والاهتمام بالطبقة الفقيرة ومعاناتها، وكشف الفساد السياسي، ومعانات الطبقة المثقفة، والانقسامات المتواجدة داخل المجتمع الجزائري، كونها السبب الرئيسي في الأوضاع الاجتماعية المتدهورة بالبلاد، وفي مشاكل الشعب وهمومه.

وعلى هذا الأساس؛ أهمل الكاتب في هذه الراوية حال الطبقة التي اختارت الجهة الغنيّة وأصحاب النفوذ والسلطة، واكتفى بالإشارة لها فقط، مركّزا اهتمامه على الطبقة الفقيرة، والمنكوبة التي لم تنتقل رغم الفرص المتاحة، مثل: "ساعد"، "زهرة"، "الراوي" و"والده"؛ وقد ذكر السارد سبب ذلك في المقطع التالي: "**وفاء ربما لمن حاربوا من قبل في حي الثقب، وفي كل المناطق المتعفنة والموبوءة، الأسياد القدامى، الذين قدّموا تضحيات لا عدّ لها ولا حصر في الأملاك والأرواح، أن أتركهم أنا أيضا، بل كنت أشعر أنّه تاريخي الذي لن أتنازل عليه حتى يتغيّر العالم. أو يحدث لي ما يحدث.**"[2] سعى الكاتب من خلال هذا التخصيص إلى مساندة المحاربين القدامى، الذين ضحّوا بأموالهم وأنفسهم لتغيير الوضع الاجتماعي المتدني بالجزائر، ومحاولة إنهاء معانات الشعب، وأملا في تحقيق الاستقرار، والعيش الكريم والتطوّر، وبذلك حوّل الكاتب الأدب إلى نقطة مركزية في رحلة التغيير، واعتبره مركز إشعاع لأفكار توعوية، وأهمّ منظومة فكرية لنشر الوعي الممكن الذي يقترحه الكاتب.

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2005، ص، ص: (11-12).

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 146.

لتحقيق كلّ ذلك؛ اشتغل الروائي على شخصياته وأسّس معالمها وأبعادها، مؤمنا بقدرتها على تفعيل وتصوير الأفكار المتعدّدة والمتناقضة. فتميّزت شخصيات الرواية بتنوّع مستواها المعيشي والتعليمي وانتماءاتها الاجتماعية، وتعدّد توجّهاتها الفكرية والسياسية، واختلاف مشاربها وثقافاتها، لتحيط بمختلف الطبقات والفئات المجتمعية بالجزائر، فكلّ شخصية حملت إيديولوجية من الإيديولوجيات السائدة والمعارضة، ممّا ساهم في خلق صراعات متعدّدة بينها، أظهرت اختلاف الوعي المجتمعي بين الأفراد، وبيّنت المفاهيم والأفكار الحقيقية والزائفة، الصحيحة والخاطئة،... وكرّست فكرة الثورة، ووضّحت ضرورة السعي لتحقيق التغيير بالبلاد.

اعتنى الروائي في رواية "أشجار القيامة" بشخصياته عناية فائقة، وقسّمها إلى شخصيات رئيسية، وأخرى ثانوية، وثالثة مساعدة في البناء الحكائي والتشخيصي، كمالم يكتف بكون شخصياته موضوع سرد فقط، وإنّما حمّلها مسؤولية سرد حكاياتها وإيديولوجياتها بضمير المتكلم، بطريقة متناوبة سلسة لا تؤثر على عملية السرد، ولا على هيمنة الشخصيات التي يجسّد من خلالها معاناة الإنسان في عالم منحط. فحسب "رولان بارت Roland Barthes": "**السارد شخصية متخيّلة أو –كائن من ورق–شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسّل به المؤلف وهو يؤسس عالمه الحكائي لينوب عنه في سرد المحكي، وتمرير خطابه الإيديولوجي وممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروي.**"[1] أي أنّ الروائي يعمد إلى تعدّد الأصوات الساردة لإبراز أفكاره بسهولة، وتكثيف الإحساس بمدى سوء الأوضاع القائمة منذ الاستقلال، باعتبارها وضعا قائما لا بدّ من تغييره. وتصوير حال البلاد المغدورة، وشعبها المقهور والمهموم، واسترجاع الماضي البائس والمخزي، ليفسّر حالة الكآبة واليأس التي استولت على الأفراد، وسبب نفورهم وكرههم للوطن، وليوضّح أسباب مختلف الصراعات.

[1]– عبد العالي بوطيب، **مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف**، مجلة فصول، زمن الرواية، ج1، المجلد: 11، العدد: 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء 1993، ص، ص: (68 – 69).

وفي مايلي؛ سأحاول إبراز الدلالات التي انطوت عليها معالم بعض الشخصيات، ودورها في إبراز التحوّلات المجتمعية بالجزائر.

المطلب الأوّل: الشخصيات الرئيسية في رواية "أشجار القيامة":

1-الراوي:

يعدّ "الراوي" بطل الرواية، والشخصية الرئيسية في الحكاية، ويتجلّى هذا واضحا من خلال عدد الصفحات التي شغلها السرد باسمه، فبعملية حسابية بسيطة تجمع بين عدد الصفحات التي ورد فيها الحكي على لسان الراوي: [(7-111) + (145-160) + (197-204)]، نجد أن عدد الصفحات التي خصصت له 126 صفحة من أصل 204 صفحة في الرواية. وهو ما يمثل نسبة 61,76.% بالإضافة إلى تكرّر المقاطع الخاصة به ثلاث مرات من أصل ثمانية مقاطع.

إلّا أنّ ما يلفت الانتباه، هو عدم منح الكاتب اسم لهذه الشخصية على طول المسار السردي رغم أهميتها، ولعلّ هذا راجع لشساعة رمزيتها، فهي تمثّل وتجسّد معانات شريحة واسعة ومهمّة من المجتمع، وهي الطبقة المثقفة؛ فالراوي متخرج من الجامعة ويحبّ قراءة الكتب، وفي نفس الوقت يحاول أن يكون كاتبا. لذا صقل وعيه وثقافته وإدراكه من خلال كتب الأدب والروايات الغربية والعربية القيّمة.

رفض السارد الوضع المزري بالبلاد، ولذا حاول كتابة رواية عن الثورة يحقّق من خلالها الحلم الذي طالما عاش في قلبه وتسرّب في أحلامه، لكن بدل الاهتمام به، وتبني أفكاره القيّمة لأجل تحقيق التغيير والتطور، عانى من التهميش، ثم من الاضطهاد من قبل السلطات، وقد قال

عن روايته: "**الحلم ولد في رأسي أولا، وجدتني أكتب، كانت أغرب لحظة. جندت لها حواسي كلها. لم أتعمدها على الإطلاق، وحدها اندفعت إلى الأمام، قوية وحالمة. شرسة ومخيفة.**"[1] حاول السارد تجسيد أفكاره من خلال أحداث تلك الرواية، فعبّر عن ضرورة النضال والكفاح، واستغلّ هوايته لنشر الوعي والتعبير عن رغبته في تغيير الواقع والثورة على الأوضاع. فكانت بذلك هذه الشخصية الصوت الذي يحيل إلى شخصية "بشير مفتي" الحقيقية، وينوب عليه داخل النص، ليبثّ أفكاره التي يريد ترسيخها من خلال عالمه الحكائي. وعلى هذا أساس؛ لم يقدّم الصفات الخارجية لهذه الشخصية، ولم يهتم بتحدّيد معالمها الخارجية، ولا بتقديم اسم لها، بل اكتفى بالتركيز على أبعادها الفكرية وعوالمها النفسية التي تفسّر تصرّفاتها وتحرّكاتها، وتحرّض القارئ وتشجعّه وتحفّزه للقيام بالثورة لتحقيق التغيير.

تجسّدت رواية "أشجار القيامة" في نسق من الأفكار، والأحداث والوقائع التاريخية، والسياسية، والاجتماعية،... المستوحاة من الواقع الحقيقي، تحقيقا لرغبة وأمل الكاتب في "**أنّ شيئا ما سيتغير، أنّ العالم سيتغير، وأنّ حياتي قد تعود إلى مدارها الأول فتتشبع بحب الثورة، والانتصار على الظلام... كل الظلام.**"[2] لذا استحضر الروائي الماضي واستنطق الحاضر بغية تحليلهما، وتشكيل تصوّر واع للأوضاع وتقييمها، ممّا سمح بتأسيس طرح نظري استشرافي لمستقبل مغاير.

آمن السارد بأنّه "**حتما سيكون هناك ممكنات أخرى في الحكاية.**"[3] فالوضع القائم ليس هو الوضع الوحيد المحتمل، إنّما هو وضع فرض على الشعب، وهيمن على فكره ووعيه، وقضى على أمله وتفاؤله. وباعتبار أنّ احتمالات التغيير تتولّد بفعل الحلم بالحياة، والرغبة في العيش الكريم، حاول البطل كتابة رواية "**تتحدث عن جماعة تحضر للثورة، تنظيم ثوري سيغير أوضاع**

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 58.

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 147.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 16.

الحي والبلد وكل شيء."[1] ليمنح القارئ الدافع للتضحية، والسعي لتحقيق الحلم الهارب، ويرسّخ من خلالها فكرته الأساسية، والمتمثلة في قول السارد: "**لا بدّ أن تقوم الثورة. لا بد أن تقوم.**"[2] فهي الطريق الوحيد لتغيير الأوضاع.

أكّد الروائي على ضرورة قيام الثورة حتى لو كان نجاحها يبدو مستحيلا، على لسان بطله الذي قال: "**حكايتنا المستحيلة لا بد أن تبدأ حتى لو كان مقررا لها أن تنتهي في نفس الوقت، تبدأ فقط من جرأة تكاد تكون من فرط ألمها هي الأخرى مستحيلة.**"[3] مصرّا بذلك على أنّ الثورة هي الحل الوحيد للمشاكل القائمة بالبلاد، وأنّها هي التي ستغيّر الأوضاع البائسة التي نعيشها. لكن قيام الثورة ونجاحها يتطلّب تغيير وعي الشعب الراضخ للأوضاع، والتخلّص من اليأس ونشر الأمل والحلم، وهذا ما حاول "مفتي" تحقيقه من خلال رواية "أشجار القيامة".

انطلق السرد من غرفة الإنعاش، لحظة استيقاظ "الراوي" من غيبوبة دامت شهرين، نتيجة لمحاولة قتله، حيث قال متصدّرا النص: "**حالما استيقظت، وجدت العالم كثيفا أمامي، صار مثل لوحة مجردة وعارية. مليئة بالدهشة والألغاز. صار لغة أخرى. بحر يتماوج، وسماء تهدد بالعاصفة. كنت قد نمت طويلا، وفكرت في أن عودتي ستكون متعبة، ولكن جديرة بأن تكون.**"[4] عكس الكاتب من خلال بطله رؤيته للأوضاع المتدهورة، وحوّل لحظة استيقاظه في غرفة الإنعاش، إلى لحظة الاستيقاظ من الغيبوبة التي يعيشها الشعب.

شبه الكاتب الشعب بالمريض الذي يعيش في غيبوبة أفقدته وعيه وإحساسه، وأخذت به إلى عالم اللاوعي، وعالم الأحلام والرضوخ، وقيّدت تحركاته، وهو ما يتأكّد من قول السارد: "**أدركت ساعة ما استيقظت أنني حبيس لحظة. "يا لها من لحظة"! عمري كله هنا... مجتمع في هذه النقطة، لم يعد بيني وبين نفسي أي حاجز، وبصعوبة أقاوم أبدية الحياة. لاشيء ينتهي،**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 75.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 76.

[3]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 199.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 7.

ولا شيء يبدأ، كل شيء بداية ونهاية."[1] تعمّق الكاتب في أغوار شخصية السارد ليكشف عن عوالمها الداخلية، من خلال لحظة عبثية تشمل الماضي والحاضر والمستقبل، وتشكّل نقطة انطلاق السرد للتعبير عن الواقع ومرارته، والآلام والقسوة، والآمال والأحلام،... ففيها اجتمع حكي الماضي وكشف الأسرار، وتصوير الواقع وخباياه، والحلم بالتغيير، والأمل بالمستقبل.

بدأت رحلة التغيير بالبحث عميقا في ذاكرة السارد، وبالتوغّل في أعماق ذاته، وهو ما عبّر عنه "الراوي" في قوله: "**تصوّرت أنّ كل شيء بدأ من ذلك العهد الذي لم أشهده أنا بالضبط. وشهده آباؤنا وتلظّوا بطعم الخيانة المريرة.**"[2] مؤكّدا على أنّ بداية التغيير تكون بالعودة إلى الماضي، والنبش فيه عن الحقائق والمسكوت عنه، وأنّ التاريخ هو الوحدة الأولية الأساسية لبداية النقد البنائي، فمن خلال تحليله وكشف خباياه وأخطائه، تتكوّن نظرة واعية ومستنيرة للأحداث الراهنة، وتتمّ معرفة وإصلاح نتائج الهفوات الماضية، وتجنب الاتجاهات الخاطئة وعدم تكرارها.

تبحّر "الراوي" عميقا في ذاته، ليتمحّص أقاصي ذاكرته بحثا عن الحقيقة، وتحقيقا لرغباته وتصوراته في الحياة، متسائلا عن حالة الركود التي يعيشها الشعب، خصوصا الطبقة المثقفة التي تتحمّل المسؤولية الأكبر في استمرار تدهور الأوضاع بالبلاد. حيث قال: "**نظرت بعمق إلى داخلي، ورأسي يغلي، أما شفتاي فتغردّان، وبصعوبة وقفت في منطقة غريبة عني، وبحثت عن نفسي، وكأن شخص ما يناديني، لم أتبيّن وجهه، ولا صوته، ولكن روحه وصلتني، وفهمت أنها الحياة. أنني لا أزال حيا. على عكس ما تصورت منذ ساعات، منذ أيام، بل منذ سنوات، كيف استيقظت؟ ولماذا طال الحلم؟ أم تراني كنت في غيبوبة.**"[3] يساهم البحث في الأحداث التاريخية في الكشف عن جذور الشعب وأواصره، ويمتّن صلة المواطن بأرضه، ووطنه، وماضيه، وكذلك يرسّخ هويته وانتمائه. كما أنّه يوصل أصوات الذاكرة المؤلمة، ويكشف عن ماضيها

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (7-8).

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 108.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 7.

البائس، والثورات المخزية والخائنة، ويفضح كلّ ما هو مسكوت عنه. فيبيّن أسباب الأوضاع الراهنة، ويفسّر تدهور حالة البلاد، وتوجّهات الأفراد، وأفكارهم ورؤيتهم للواقع والعالم، كما يعلّل حالة الشعب المقهور والمهموم، وحالة الكآبة واليأس، والشعور بالاغتراب والنفور من الوطن،...

ساعد البحث في التاريخ على تكثيف الإحساس بمدى سوء الأوضاع القائمة بالبلاد، ووضّح تأثيره على حاضر الأفراد وحياتهم، بداية ب "**الثورة التي خانت شعبها**"[1]، إضافة إلى إبراز دور الماضي الأليم الذي عاشه الشعب، والمعانات التي شهدها خصوصا أثناء العشرية السوداء، وعزوف المثقفين عن النضال، والأمل بالغد المشرق، وتفسير سبب استسلامهم للواقع بمرارته، وتفضيله على الثورة، حيث قال السارد: "**أصبحنا نعرف نتائج أي انحراف. حرب أهلية لن يوقفها أي عاقل. هدر للوقت والإمكانات والبقايا التافهة للآمال. حرق النفس بالخيبات، وجرح الذات بالانكسارات. ثم لا شيء يتغير. نفس الوجوه ستحكم، وستورث حكمها لنفس الوجوه.**"[2] وبذلك أرجع الكاتب أسباب الركود الذي تشهده الجزائر على مستوى الطبقة المثقفة والمناضلين والأفراد عامة، إلى الإنتكاسة التي عاشوها في التسعينيات بعد انتفاضة أكتوبر 1988، حيث كان المتضرر الوحيد فيها هو المواطن، ثم لم يحدث بعدها أي تغيير في الأوضاع، ولا في الحكام ولا في المستقبل، فهيمن اليأس على الشعب وفقد الأمل بالتغيير، وأصبح يفضّل الرضوخ للوضع القائم، وعدم القيام بأي ثورة، على احتمالية تكرار ما وقع.

وصف "الراوي" حالته النفسية والفكرية بعد خوضه في هذا الماضي الأليم: "**وحيدا ومعزولا، قانط النفس وضيق الرغبة في العيش. الآن بعد ما رأيت ذلك كلّه. لن يهمني ما سيفعلونه بي. ما سيقومون به، لن تكون إلّا جريمة لن يحاسبهم عليها أحد. من سيحاسب من؟ لا أعتقد أنهم يؤمنون بالتاريخ، أو بهذه الأرواح الهائمة، والأجساد المذلولة لهذه المنطقة،**

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 50.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 107.

وهي لن تأبه لهم، ولا بي."[1] فقد السارد القدرة على العيش، والرغبة في ذلك، نتيجة تدهور نفسيته، وفقدانه للأمل، والرغبة في الكفاح، بسبب الأوضاع التي اكتشفها وتوصّل إليها من خلال البحث في الأحداث التاريخية، المليئة بالدماء والخيانات والغذرات، والتي خلّفت سيل من الأحزان والجراح، وكرّست الشعور بالمرارة على حلم أو وهم ضائع.

لم يعتبر الشعب الجزائري من ماضيه فقط، وإنّما اعتبر أيضا بما حدث في ثورات الربيع العربي، حيث فهم جيدا أنّ "**العالم تغير، وصار كلّ شيء مراقبا ومحروسا. والثورات تخمد قبل أن تولد، والفقر والجوع والذل، وتهديم الآدمية يلعب لعبته، ويحطم كل شيء قبل أن يصل الإنسان إلى فكرة التمرد والعصيان. ثم حتّى أنا لن أسمح بوقوع أي ثورة لقد أصبحنا نعرف نتائج أي انحراف. حرب أهلية لن يوقفها أي عاقل. هدر للوقت والإمكانات والبقايا التافهة للآمال. حرق النفس بالخيبات، وجرح الذات بالانكسارات. ثم لا شيء يتغير. نفس الوجوه ستحكم، وستورث حكمها لنفس الوجوه.**"[2] فما حدث بسوريا وليبيا، كان له تأثير كبير على الشعب الجزائري، الذي صار يفضّل الفساد والظلم، على الحرب والدمار الذي تشهده البلدان العربية التي قامت بالثورة، ثم إنّ ما حدث بمصر وتونس لم يكن مشجعا، فقد تكرّرت نفس الوجوه في الحكم، نفس الأحداث، نفس الفساد،...

وعلى هذا الأساس؛ كان وعي شخصية "الراوي" وعوالمها النفسية خاضعا لتأثيرات التاريخ الأليم الذي عاشه الشعب الجزائري، فصار شخصية محبطة، فاقدة للأمل، ترفض بتاتا أي فكرة عن الثورة أو الحلم بما بعدها. أي، أنّ الجوانب الفكرية والنفسية لشخصية الراوي المرتبطة بالماضي كشفت عن الكثير من الوقائع الأليمة والخبايا التي أثّرت على حاضر الأفراد ومستقبلهم، وحدّدت توجّهاتهم وتحرّكاتهم، وأثّرت على قراراتهم وأحاسيسهم ونفسياتهم. وهو ما تجلى في قول "الراوي": "**اليوم المفسدون والقوادون والزبانية هم الذين يقودون الأمور، ويملأون المساحات الموجودة،**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 94.

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص، ص: (106-107).

وقد تسمعهم يقولون بصوت واحد. نعم بصوت واحد متشابه في النبرة والحدّة والتعفن، كأنهم نسخ مستنسخة من نظام جرّهم حتما إلى هذا: "ماذا تريد؟ قل ما تريد ونحن تحت أوامرك. المهم كم تدفع؟ ونحن لأجل هذا الذي تدفعه سنقتل أمهاتنا أيضا" (...) أصبحت ألسنتهم وعيونهم وبطونهم شرهة لا تشبع ولا ترتوي. غريب كيف ينحط الناس إلى هذه الدرجة."[1] أشار الروائي إلى النظام الذي يسيّر الأمور بفكر المصلحة الذاتية، وحب المال والسلطة. فغلب على البلاد التعفن والطمع، وساد الفساد بالبلاد، حتى تحوّلت إلى جحيم دنيوي، زبانيته أصحاب السلطة والنفوذ.

اجتمعت "**عذابات الحياة في هذا الحي، حي الثقب الكريه، الذي زادت نسبة أطفاله، وتكاثر نسله، وصاروا الآن مثل جيش جرار بلا كرامة، يجر نفسه بيأس نحو مقصلة معدّة له مسبقا. سيذهب إلى الموت طواعية، الموت بكافة الأشكال، من الجوع، أو الحرمان أو البلاهة، أو الكحول والمفقدات للعقول والرجولة، كل شيء كان جاهزا ليدفعهم ببطء فاجع نحو الألم والنهاية.**"[2] جسّد حي الثقب صورة مصغّرة عن الجزائر، حيث عكست أوضاع الشخصيات حالة الشعب وما يعيشه من عذاب وآلام وأحزان، وفقر وحرمان، ووصفت ما يحيط به من مخدرات، وكحول، ومحرّمات... والتي حدّدت مصيره بالنهاية المفجعة كنتيجة حتمية استوعبها النّاس جيدا.

الأمر الذي خلق عندهم حالة شعورية ونفسية مؤلمة، أثّرت على سلوكاته، وتوجّهاته. فقد غلب عليه الشعور باليأس والإحباط، ولفّته حالة من العبث والتيهان واللاوعي، عبّر عنها "الراوي" طول المسار السردي، وسأذكر ممّا قال المقطع التالي: **"غارقا في لجة الخوف، وسبات النفس، وضعف الروح. كلّ شيء لا نهائي ومحدود. أتحرّك في زمن غريب، مليء بالغيوم، والسواد يمنحه نكهة خاصة، ودلالة غريبة. معلقا من قدمي، وأبحث عن منفذ لفك الحبل، والقفز إلى**

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 107.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (45-46).

اليابسة. كلّ شيء أصبح جزءا مني، وبعيدا عن نفسي. قريبا وبعيدا. حبيبا وكريها. جميلا وقبيحا. هل وصلت إلى ذروة شيء ما. مكان لا يمكن الإنتماء إليه. مكان هو فوق وتحت. مكان ندخله كما نخرج منه. نذهب إليه كما نغادره. لحظة واحدة مشبعة بكل هذا وبغير ذلك. مشبعة بالحنين والألم والخوف."[1] اصطدم الشعب بحالة الوطن التي تزيد تدهورا يوما بعد يوم، حتى اقتنع باللاجدوى، وغرق في بحر الحزن والألم،... وغلب عليه اليأس والظلمة والحيرة، كنتيجة حتمية للثورات المغذورة، والسياسات الفاشلة، والأوضاع المزرية والقاسية، التي قضت على أحلام الشعب، وألقت به إلى عالم من العنف، والآلام، والضياع،...

ركّز الكاتب على بناء الجانب النفسي الخاص بشخصية "الراوي" ليبرز "**حال المنطقة التي صارت في عداد المنكوبين، والمستقبل الذي كلما دنونا منه بعام حتى تزداد مجهوليته وحرقته."**[2] فمن خلال هذا البعد كشف الكاتب عن جلّ الأوضاع المجتمعية والتحوّلات التي شهدتها البلاد، ومختلف العوامل التي ساهمت في تعميم الشعور باليأس وفقدان الأمل، وتفسير أحساسيس الشعب وآلامه وأحزانه، فقد صرّح السارد أنّ: "**المؤلم في كل ذلك أن لا شيء تغير."**[3] ما يؤكّد أنّ الجانب النفسي لشخصية "الراوي" ساعد على إبراز الواقع وقسوته، وإظهار مختلف التحوّلات التي شهدتها البلاد وأزّمت أوضاعها، وتوضيح تأثير ذلك على الأفراد ومواقفهم.

مع ذلك؛ استطاع البطل التغلّب على الحالة النفسية المتدهورة التي لفّته، بفضل وعيه المتشرب بالكتب التي اكسبته ثقافة واسعة، ورؤية شاملة وواعية للأمور، وكلا العاملين (النفسي والفكري) دفعا به للكتابة بحثا عن الحقيقة، وأصل المشاكل، ولما لا الوصول إلى حلول،... فقد منحاه القدرة على تغيير الوعي القائم، وتوجيه القارئ لاكتساب وعي آخر مبني على الرغبة والإيمان بإمكانية تغيير الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية... كما فسّرا قدرته على التعمّق

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 9.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 153.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 78.

في الماضي، واستنطاق الحاضر، وكذا امتلاكه منهجية التحليل النقدي البناء، والتنظير المحكم، كما برّرا حمله شعلة الأمل، ولواء التغيير، وإيمانه بالنضال في زمن تخلّى فيه الجميع عن مسؤولياتهم، واكتفوا بالنحيب والعتاب، بينما أكّد هو بأنّ: "**هناك طريق واحد نمضي فيه، ويمضي بنا. نتحرك فوقه، أو عبره، ونذهب. لقد سرت بلا هداية وحكمت على نفسي بعدم الصمت، وبعدم المجادلة، وقضيت عمري أتحرك باتجاه ما يبدأ لينتهي، ما لا ينتهي أبدا، ولكنه يبدأ.**"[1] أكّد الكاتب على أنّ التغيير له طريق واحد، هو النضال والسعي لتحقيق الممكن، وأنّ اليأس والتواكل ساهما في تأزّم الوضع. ولذا على كلّ فرد الانطلاق من شخصه، وأن يبدأ بتغيير أخلاقه ووعيه، ويتحرّك من موضعه ومركزه كبداية، ثم نصل بعدها لتحمّل مسؤولية من حولنا، وتوعية غيرنا بأفعالنا وأقوالنا...

في هذه المرحلة، طرأ تغيّر ملحوظ على المستوى الفكري والنفسي للسارد، حيث انتقل من حالة الحيرة والضياع، إلى حالة من الوعي أيقظته ودفعته للكفاح، وحفّزته للمقاومة، فقرّر إعادة محاولة السعي لتحقيق التغيير، بعد أن "**أحس بأنها ساعة الحسم، ساعة الحقيقة، ساعة التذكر، والنسيان. ساعة يمكن أن يحدث فيها كل ما لم أنتظره. ساعة تجريب الحكي، ومضغ الوقت، وعجن الذكريات، وتلوينها بالأسود، والأبيض. ساعة البياض والسواد. ساعات وساعات. يحدث الشلل في الروح، لا يوجد رأس هنا، أقصد لا أفكر. وأنا أتداعى مع ماضي الخاص ولملمة فراغات الوقت.**"[2] فالأوضاع الراهنة بالبلاد، والمعانات التي شهدها الشعب استلزمت التحرّك وحتّمت العمل على التغيير، وتطلّبت تغيّر حالة الراوي من شخصية مستسلمة إلى أخرى مناضلة، تدرك بأنّ وقت التغيير قد حان.

تعجّب "الراوي" من هذه الحالة التي تنتابه، فقال: "**تحيّرت من كوني أحمل شيئا من قبس خفي بقلبي، وأنّ إشعاعاته تبصرني بالذي لا يرى، كلّ شيء يرى إذن، حتى بالقلب، لعلني**

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 10.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 12.

وصلت إلى نقطة الختام، ومضيت ولم أنته إذن، كيف تنتهي إذن؟ يغمرني الآن بريق ضوء."[1] الأوضاع بالبلاد مزرية، والأنباء كلّها تنذر بمستقبل مشؤوم لا أمل فيه للعيش الكريم، فمن أين جاء الراوي بقبس التفاؤل والأمل؟ وما الذي جعله يبصر مالا يرى إلا بالقلب الحالم؟

تساءل السارد عن هذه الحاجة اللاشعورية للكتابة، فقال: "**ازدادت آلام الحاجة في، وارتبكت، حائرا وطليقا، وبيننا مسافة. هل هي طريق؟ كل الطرق كانت تتشابه، وتتحد، كأن هناك طريق واحد نمضي فيه، ويمضي بنا. نتحرك فوقه، أو عبره، ونذهب. لقد سرت بلا هداية وحكمت على نفسي بعدم الصمت، وبعدم المجادلة، وقضيت عمري أتحرك باتجاه ما يبدأ لينتهي، ما لا ينتهي أبدا، ولكنه يبدأ. يبدأ كيف؟ ولماذا مقدر له أن يبدأ بهذا الشكل دون غيره.**"[2] وضّح الكاتب من خلال هذا المقطع أن الكتابة تشكّل أوّل خطوة للتغيير ووسيلته لنشر الوعي بضرورة قيام الثورة، والسبيل نحو الغد المشرق.

في نفس السياق؛ قال "الراوي": "**أشعر فقط أنّ كلّ شيء كان غائما، وأنّني في الغيم المظلم، والظباب الكثيف. كنت أسرع خطاي متشبثا بفكرة الخروج من الظلمة إلى النور، من النفق إلى الحياة. كان هناك من ينادي علي، أتصوّر أنّها الحياة، أو ما يبقى منها صامدا لآخر لحظة. كان يدفعني للمقاومة وتحدي الموت. كان الموت خارقا ومؤلما، ولكن كنت فيه، وظللت أقاوم دون انحناء. لم أنحن إلّا بعد يأس، ولكن كنت أرفع رأسي بسرعة. إلى أين يا ترى كنت أرفع رأسي؟ ممن كنت أطلب المساعدة؟**"[3] أشار الكاتب هنا إلى مدى تأثير الرغبة والتمسّك بالحياة، والتخلص من الشعور باليأس، على قدرته على الصمود، والكفاح عن طريق الكتابة. وفسّر ظهورها كحالة عبثية تستحوذ على الأديب، بأنّها تنبع من روحه المعذّبة، الرافضة للواقع المتأزم، والطامحة للتغيير وتجسيد الحلم على الواقع، والراغبة في بعث الأمل والتفاؤل.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (13-14).

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 10.

[3]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (8-9)

سعى الكاتب لتعميم فكرة الثورة والرغبة في التغيير عند الشعب كلّه، فطرح استفسارات حول أسباب تفشي الإحساس الذي اعترى الشعب، معتبرا أنّ معرفة السبب هي أوّل خطوة للوصول لهدفه، فقال متسائلا: "**هل التخدير قادم من الفشل في الواقع، الفشل في الحياة، أم من الإحساس بصغر نفوسهم وهشاشتها؟**"[1] فالأوضاع بالبلاد جعلت المواطنين يمشون كالأشباح أو كالمخدرين، يعيشون بدون حياة، ويمشون دون عقل، حالتهم مبعثرة، ونفسياتهم محطّمة، فتوجّب عليه بذلك رفع الهمّة، وإعادة الثقة للأفراد، وإرجاع الأمل لديهم، وتشجيعهم على النهوض.

اعتبر الكاتب أنّ نفسية الشعب المحطّمة أحد أهم أسباب الأوضاع القائمة، والسبب الرئيسي لاستسلامهم، فقال في ذلك: "**فاء هربت مني لأنني هربت منها؟ كلا لم أهرب منها؟ إنها موجودة في مكان ما من رأسي، وسأعثر عليها بعد قليل. أو بعد أيام، والخوف كل الخوف أن تغيب لسنين.**"[2] بعد استنطاق "الراوي" لذاته واستقرائه للواقع، توضّح له أنّ تأزّم الأوضاع يرجع إلى تخلي الناس عن الحلم، والهروب من تبعاته وعواقبه، وتخليهم عن مسؤولياتهم ورفضهم الكفاح.

كما أكّد على أنّنا "**نفشل لأننا لا نختار الطريق الصحيح، من البداية نحن موضع اختبار، وجودنا في مكان ما هو قدرنا، من البداية يجب أن نعترض ونرفض، نقول لا، فقط لا، قد تنقذنا هذه الـ"لا" فيما بعد، صدقي وجهة نظري، أنا فشلت لهذا السبب، وعندما نفسر الأمور بهذا الشكل سنرتاح**"[3]، أرجع الكاتب أسباب الأوضاع المتأزّمة بالبلاد إلى الشعب الذي لا يتحرك، ولا يرفض ولا يثور، ويسكت عن الظلم والإضطهاد، ويرضى بالذلّ والقهر،

---

[1] – بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص، ص: (171-172).

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 58.

[3]– **المصدر نفسه**، ص: 171.

مكتفيا بالفشل والنحيب على ذلك، بينما كان يكفي قول "لا" من البداية، "لا" للأوضاع، "لا" للرضوخ والسيطرة، ليسلك الطريق الصحيح، طريق التغيير والنجاح.

ألقى الكاتب اللوم على المثقفين، وأقرّ أنّه "**أيضا سبب من أسباب الجريمة. لماذا علي أن أبرأ نفسي بعد أن واروني التراب.**"[1] فحالة الخوف التي انتابت المثقفين جعلتهم يبتعدون عن هدفه، وعن كلّ ما يؤدي بهم إلى التهلكة، متجاهلين وضعية البلاد، التي يحملون مسؤوليتها كذلك. ولهذا تساءل "**هل كان الموت حقا علي؟ هل كنت مصابا بلوثة ما؟ وروحي التي استفاقت على تفاقم ألمها. ممّ كانت تتألّم؟ وعمّ كانت تبحث؟ ولماذا الدوران في نقطة واحدة، ثابتة، خرافية، جزافية، فاتنة اللون، فاقعة الظلام.**"[2]وصف الكاتب حال المثقفين بالجزائر، وندّد بمواقفهم السلبية، وأكّد على ضرورة سرعة تحرّكهم، معترفا أنّ الطريق لن يكون سهلا، ولكنّ النتيجة جديرة بالتعب والتضحية.

إنّ السعي لتعزيز الثقة، وإعادة الحلم والأمل عند الأفراد، فرض على الكاتب التطرق لمعانات المثقف والمناضل، ليوضّح أنّه يدرك حجم المعانات التي تنتظر من يفكّر في التغيير والثورة، أو يعترض على الأوضاع القائمة عن طريق قلمه ومركزه. وأنّه يعرف جيدا حجم التضييقات التي يتعرّض لها بهدف إخماد صوته، وإيقاف قلمه النابض بالحقيقة، والمتمرّد على النظام والفساد. لذا صوّر واقع المجتمع الجزائري، ووصف بدقّة ما تعرّض له "الراوي" بسبب كتابته لتلك الرواية، "**من طرف قوة سلطوية ماكرة تحوّل الجميع إلى مجرد حالات مشوهة بفعل تخريب عقولهم، وتعمية أبصارهم. وانتهاك حرمة أجسادهم، وتدنيس أرواحهم. ومراقبة حركاتهم.**"[3] فقد تحوّلت حياته إلى جحيم دنيوي، وشقاء مستمّر، بسبب تفكيره في التغيير، وسعيه لقيام الثورة، عن طريق قلمه ومن منبره كمثقف جزائري يهتّم بوطنه.

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 16.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 19.

[3]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (149-150).

بدأت معانات "الراوي" مع بداية مراقبته، وقد صرّح بذلك في قوله: **"هذه المراقبة هي التي بدأت تفزعني أكثر. لقد لاحظت أنّ هناك شخصا يأتي في الصباح ويقف غير بعيد عن شقتي ويراقب خطواتي. وشخص آخر يأتي في المساء، وثالث بعد منتصف الليل. ولم أفهم سر هذه المراقبة. وكيف أصبحت أشكل فجأة خطرا، وعلى من؟"**[1] تساءل الراوي عن سرّ هذه المراقبة المكثّفة، وما مدى الخطر الذي يشكّله من خلال كتابته رواية عن الثورة والتغيير نحو الأفضل؟!!، فهو"**مجرّد كاتب.**"[2] بحسب قوله، وفي هذا تأكيد على أهمية الكتّابة في توعية الشعب وتحقيق التغيير، وإثبات لتأثير المثقف على الوعي المجتمعي.

أحاط الخطر ب "الراوي"، بمجرد تفكيره في توعية الأفراد، ومع بداية كتابة روايته، وجّهت الأنظار نحوه، وصار محلّ شبهة، حيث قال عن ذلك: **"حياتي الهادئة انتهت تماما. صرت معرضا للشبهات، وأي شيء يمكن أن يحدث في الثقب سأكون مسؤولا عليه حتما، وتخيلت ذلك المفتش ينظر إلي من فوق، وهو يؤكد نظريته الحمقاء بصددي:**

– كما ترى أنا لا أنطق عن الهوى. أنت مجرم."[3] سعى أصحاب السلطة والمستفيدين من الوعي السائد لإسكات المثقف أو القضاء عليه، لأنّه يشكّل تهديدا مباشرا لهم.

وحقد حققوا ذلك إمّا عن طريق مراقبته بغرض تخويفه وإنذاره حتى ينسحب ويخضع للواقع، أو عن طريق تلفيق تهمة ما ليكون مجرما حقيقيا كما يدّعون. وهذه الطريقة ناجحة إلى حدّ ما، إذ سرعان ما تسلّل الخوف إلى قلب "الراوي"، وراح يأخذ ببعض الاحتياطات، حيث قال: **"بقيت ماكثا في البيت لا أبرحه إلّا لشراء بعض الحاجيات الضرورية للعيش، وطلبت من عائلتي أن لا تزورني. أو ما بقي منها بعد وفاة والدي. وأرسلت لأصدقائي أخبرهم أنني مراقب، وأنهم مطالبون بعدم الاقتراب مني. رحت آخذ احتياطاتي اللازمة، ونفسيتي تتدهور،**

---

[1]– بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 150.

[2]– **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]– **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

أو تسقط في حضيض اليأس، والتلاشي. تفقد روحها ومعناها الأساسي."[1] فقد "الراوي" الشعور بالراحة والأمان، نتيجة لتلك المراقبة المستمرة. واستولت الكآبة والأحزان عليه بسبب الحصارات التي فرضت عليه، فتأثّرت نفسيته، وابتعد عن النضال، وتحوّل فكره من الدفاع عن الوطن وتغييره، إلى التركيز على الأنا، ومحاولة البقاء سالما حرا، بعيدا عن السجن، أو على الأقّل على قيد الحياة. وهذا يظهر في قوله: "**قتلوني.. سيقتلونني.**"[2] صوّر الكاتب في هذا المقطع بعمق إحساس المثقف، ويكثّف شعوره بالخوف المستمر، من نهايته الواضحة، ومصيره المعلوم.

أدرك البطل أنّه إمّا سينتحر إراديا أو يقتل بطريقة مبهمة، ويتّهم بالانتحار، وهذا ما عبّر عنه في المقطع التالي: "**أشباحهم وأشباحي، صاروا جزءا مني، يسكنون ذاتي، ويوجهون حياتي، ويقذفون بداخلي سموما مغذية للخروج، ولكن إلى أين؟ أخيرا وقفت أمام السيارة الوحيدة التي كانت تمرّ قرب الطريق، وألقيت بنفسي هناك. قتلت نفسي بلا وعي، ولا إرادة، كانت لحظة من تلك الغيبوبات التي صارت تشكل نسبة كبيرة من وجودي.**"[3] إذ يتمّ فرض حصار تام على المثقف، ممّا يفقده حريته وشعوره بالأمان، ويجعله يفقد وعيه وتركيزه، فيغلب عليه الشعور بالخوف، فيقرّر أحيانا الانتحار كمحاولة للتخلص من العذاب الذي يعيشه. أمّا في حالة نجاح المثقف وقدرته على تخطي حالته النفسية المتأزمة، وتغلّبه على الشعور بالرعب، واستمراره في النضال، فسيتصاعد الأمر إلى الاغتيال، والذي كان في حالة "الراوي" فاشلا.

تعرّض "الراوي" أيضا إلى محاولة إخضاعه عن طريق الحبوب المهلوسة التي دسّت له في السجن، ويتضح هذا في تصريحه التالي: "**بدأت أفقد القدرة على التفسير، كنت أغرق في غيبوبات. وكنت أدرك أنهم أعطوني حبوبا في الزنزانة. حبوبا تقتل ببطء، تدمر خلايا العقل بالتقسيط، حبوبا سامة من خلالها فقط أصبح إمّا مهلوسا، أو مجنونا، أو طيّعا خدوما، مدجنا**

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 150.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 169.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 159.

مثل بقية الناس."[1] تعدّ الحبوب المهلوسة والمفقدة للإدراك، والوعي، إحدى الأساليب والطرق المعتمدة للقضاء على المثقفين، كمحاولة للتخلص منهم. بعد فشل محاولة دفعهم للانتحار، وكذا فشل محاولة قتلهم.

فقد ذكر السارد أنّهم حاولوا إفقاده وعيه وتركيزه، في قوله: "**عادت إليّ لحظة الغيبوبة من تأثير ما كانوا يطعمونني إياه، أشياء مخدّرة ومنوّمة، ومهلكة لكلّ راحة عقلية ممكنة.**"[2] حقن "الراوي" بمخدرات تدخله في غيبوبات تجعله يهلوس، ويفقد وعية رغبة منهم في استنطاقه ليقرّ بالحقائق التي يريدونها. حتى أنّه تعرض للّكم من قبل الممرض، كمحاولة فاشلة للكشف عن حقيقة الثورة التي يكتب عنها، وعن هوية "فاء" الحلم الساطع في سماء "الراوي".

تعرّض "الراوي" لكثير من الضغوطات النفسية التي أفقدته القدرة على المواصلة، والاستمرار في الحلم، بفعل الضغط الذي كان يتعرض إليه، كما تعرّض للتعذيب الجسدي، حتى (**أصيب بالجنون، وذهب بعيدا، يدخل المستشفى ويخرج، وفي كل مرة يدخل يقول لنا أنه مات، وعاد للحياة.**)[3] تحطّمت نفسية "الراوي" وأحلامه بسبب مخلّفات الماضي بأحزانه وآلامه، وبسبب تأثير الشعور بالخوف من الغد، وعدم الثقة في المستقبل، بالإضافة إلى عدم تحمّله الذلّ والمهانة، وعدم قدرته الإكتفاء بالصمت والرضوخ، فانهارت أعصابه وأصيب بالجنون.

إن تمسّك السارد بالحياة والحلم، وإصراره على سرد حكايته والخروج من الصمت الذي لفّ الحقيقة، رغم كلّ ما تعرّض له، وإلحاحه على النضال، وقوله: "**فكّرت في الموت، لا كنهاية ولكن كبداية.**"[4] ما هي إلّا معالم تشخيصية استعان بها الكاتب ليقنع القارئ أنّ الموت لا يجب أن يكون حاجزا ولا مانعا للمثقف، بل لابدّ له من الاستمرار في الكفاح، والوقوف بعد كلّ عثرة أو سقطة، مهما كانت المعانات شديدة، فالهدف جدير بالمحاولة ويستحق التضحية.

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 156.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 34.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 195، بتصرّف.

[4]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 20.

تكرّس هذا الوعي أيضا من خلال قول "الراوي": **"لا أزال مصدوما. في قلبي بقايا من الخوف، على سطح جلدي ثقوب ورصاص، إنني خائف، إنني أرتعب، سأحكي الحكاية، ولكن قبل ذلك، نعم، قبل هذا، سأترك الحكاية تحكيني، سأدفعها لليأس مني، لليأس من العالم، سأدفعها للانتحار على الورق..."**[1] من خلال هذه المقاطع دعا الكاتب طبقة المثقفين إلى النهوض والكفاح، والاستمرار، وتخطي كلّ العقبات والآلام. فلا مبرّر للاستسلام، ولا يجب أن يكون احتمالا أبدا مهما تعدّدت المعانات. وهذه هي الإيديولوجية الحقيقية التي سعى إلى ترسيخها من خلال سرد معانات "الراوي".

من خلال تحليل معالم شخصية الراوي، وتحليل بعض أبعادها، يمكنني القول أنّ الجوانب النفسية والفكرية للشخصية ترتبط بالواقع المجتمعي، والتحوّلات التي تطرأ عليه، وأنّ هذين البعدين ساهما في الكشف عن أسباب التحوّلات المجتمعية التي تبيّنت من خلال استرجاعات الراوي المتقطعة، كما أنّ وعيه وإدراكه سمحا له بمخاطبة المثقفين، والرفع من همتهم، وتوجيه تحرّكاتهم.

2 –"الرفيق ساعد":

الأوضاع الاجتماعية، والاضطهاد الذي قهر الشعب، إضافة للسياسات الفاسدة التي شهدتها البلاد، كلّها عوامل أدّت إلى ظهور المعارضة كردّ فعل طبيعي على الأنظمة السياسية

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 18.

المتوالية، وقد تجسّد هذا النضال السياسي في رواية "أشجار القيامة" من خلال مجموعة من الشخصيات، أهمّها شخصية "الرفيق ساعد" الذي كان مجاهدا في الثورة، ثم ناشطا سياسيا بعد الاستقلال، أسّس في البداية جريدة ليعبّر فيها عن أفكاره ورؤيته للواقع، ويعرض مخططاته لتحقيق التغيير. ثم بعد غلقها، أنشأ مكتبة لينشر من خلالها الوعي الصحيح.

اسمه مشتق من دوره البطولي، وصفاته المميّزة، فاسم "ساعد" جاء في "معجم اللغة العربية المعاصرة"، بمعنى: (**يساعد مساعدة، فهو مساعد، والمفعول مساعد. ساعد مسكينا: أغاثه، أعانه، قدم له المساعدة ... ساعد [مفرد]: ج سواعد: (شر) جزء الذراع ما بين المرفق والكف من أعلى اشتد ساعده: قوي، صار عزيزا ومنيا، ساعدا الطائر جناحاه، مفتول الساعد: قوي العضل.**)[1] هذا التعريف يلخّص ويشمل معظم الصفات المميزة لهذه الشخصية، فقد كان شخصا صلبا وقويا، ثابت على مبادئه، كما اجتهد وسعى للنهوض بالبلاد، وساعد على نشر الوعي، وكشف الحقائق التاريخية والواقعية.

حملت هذه الشخصية العديد من الأفكار السياسية والثورية الصحيحة والقويمة، بفضل تواجده أيام الاستعمار والثورة في كنف الجبهة، فشهد على الكثير من الخبايا والأسرار، ثم بفضل مواصلته للنضال بعد الاستقلال، حين تنبّه لبداية الفساد السياسي، فقد صرّح: "**إنّ الأمور سارت بعد الاستقلال بطريقة فوضوية. ولكن كانت حظوظ البعض أحسن من البعض الآخر.**"[2] فالخيانات التي حدثت في الخفاء، أثّرت على حياة الكثيرين، وحوّلت الخونة إلى أسياد وحكام، وأصحاب مال ونفوذ، بينما هُمِّشت الفئة المخلصة في الثقب النتن حيث الفقر والحرمان، والاضطهاد، والظلم،...

نتيجة لذلك انشطر الوطن إلى عالمين متناقضين، طبقة الأسياد تعمل على ضمان استمرار الوضع على حاله، وطبقة الفقراء التي تعيش بفضل حلم التغيير والعيش الكريم. أمّا "ساعد" فكان

---

[1]- أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص: 1066، بتصرّف.

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 39.

من الفئة النادرة التي تعمل على التغيير، "**نادر ندرة بعض المنفردين في التاريخ الكوني.**"[1] لم يكن "**ثوريا حالما، ولا مثاليا أبلها. إنه يدافع عن حق يعرف أنه لن يتحقق أبدا. إنه يدرك الواقع ويفهم طبيعة ما يعيشه، وما يرغب في تغييره. إنه يعيش بهذه الأشياء كلها. بقناعة أن عليه الاستمرار إلى أن يحدث شيء أو يموت.**"[2] كان "ساعد" يدرك جيّدا الوقائع الماضية والحاضرة، وكان ملمّا بالتاريخ المخزي، والحاضر المبكي، لكن مع ذلك واصل النضال والمقاومة، واستمرّ في الحلم بالمستقبل المشرق، والوطن المثالي، لم توقفه الآلام، ولا الخيبات، ولا السجن، ولا الاضطهاد،... الموت وحده كان قادرا على توقيفه.

أكّد الكاتب من خلال شخصية "ساعد" على أنّ أهم الخطوات في عملية التغيير، وتجسيد الحلم على أرض الواقع ونجاح الثورة، هي الفاعلية واستمرار الكفاح والنضال لأجل الحلم، وتحمّل الصعوبات والتصدّي لها، وهذا ما يتوضّح من المقطع السردي الذي تحدّث فيه "الراوي" عن "ساعد" قائلا: "**كنت أقدسه في أعماقي أنا أيضا، كان الشخص الذي لن أكونه أبدا، ثوريا وحالما ومقتنعا لهذه الدرجة، يعيش معاقبا على رأيه فقط، يا له من خيار، يا لها من تضحية.**"[3] امتلك "ساعد" جميع الصفات التي تحتاجها الشخصية النضالية، من قوة وشجاعة وإقدام، وإيمان كبير بإمكانية تحقيق التغيير، وانتصار الحلم، إضافة إلى إلمامه بكلّ الخبايا والقضايا المسكوت عنها، ممّا جعل وعيه وأفكاره متشربة بالحقيقة.

تحدّث "الراوي" عن الفرق بين شخصيته وبين شخصية "ساعد" في قوله: "**كانت حربه واضحة في رأسه، وكانت حربي غير واضحة، ولا ممكنة إلا في ما قد أكتبه يوما.**"[4] تميّز "ساعد" بمقوّمات الشخصية المناضلة، وجمع بين الوعي الصحيح، والفعالية اللّازمة لتجسيد أفكاره على أرض الواقع، وتحقيق التغيير، إضافة لقدرته على التضحية والكفاح، وتحمّل العذاب والظلم،

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 107.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 92.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 93.

[4]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 91.

وبذلك جسّد المناضل المثالي الذي يحتاجه كلّ وطن يعاني من سيطرة الوعي المستبّد والرافض للتغيير والازدهار.

اعتبر البطل صديقه "ساعد" إنسان من **"نوع خاص، جد خاص. يوجد مرة أو مرتين في القرن أو القرنين. إن أي بلد يظهر فيه شخص مثل هذا، يعني أن حركة الأمل فيه مستمرة، مثل هذه المنطقة الجليلة والغريبة والتي تحتاج إلى هذه الطينة الخاصة لتحقق شيئا حقيقيا لا يباع ولا يشترى.**"[1] أكّد الكاتب على دور هذه الصفات التي ميّزت شخصية "ساعد" في تحقيق التغيير والثورة على الأوضاع القائمة؛ فلا بدّ للمناضل أن يمتلك شخصية نضالية لا تغويها السلطة ولا المال، ولا تحبطها الانتكاسات، ولا يردعها التعذيب والاضطهاد، شخصية شغوفة بحلمها، وعاشقة متيّمة بوطنها، ومؤمنة بنجاح ثورتها، وقدرتها على تجسيد أحلامها على أرض الواقع.

هذه الصفات المميّزة جعلت "الراوي" شديد الإعجاب بشخصية "ساعد" إلى درجة اعترافه بحسده له، حيث قال: **"كنت أشعر بالحسد تجاه شخص مثل ساعد. كان ينقصني هذا لأكتمل في صورة معينة تحبب لي تجربتي في الحياة، وعبوري منها. نحن في النهاية نعبر لا غير."**[2] "الراوي" هنا لا يقصد الحسد الذي يزيل النعم، وإنّما يريد التعبير عن مدى رغبته في امتلاك مواصفاته، وتمنّيه امتلاك شخصيته المكتملة بالوعي والفعالية، كما ودّ لو تميّز بقوته، وشجاعته، وإيمانه، وصبره،... ليقوم بما يقوم به "ساعد".

لكنّه يعلم أنّه لم ولن يستطع أن يكون مثله، وأقرّ بذلك متأسّفا في قوله: **"كان الشخص الذي لن أكونه أبدا، ثوريا وحالما ومقتنعا لهذه الدرجة، يعيش معاقبا على رأيه فقط، يا له من خيار، يا لها من تضحية."**[3] رغم امتلاك "الراوي" الوعي الصحيح، ورغم أهمية ما يقوم به من خلال كتاباته التي تنادي بضرورة تغيير الواقع، وتعمل على تغيير الوعي القائم بالوطن، إلّا أنّ

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 93.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 91.

[3]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 93.

الكتابة والحلم بالثورة وحدهما لا يكفيان، بل يلزم شخص مثل "ساعد"، لم يتمكنّوا من تغيير توجهاته ومساعيه، ظلّ صامدا حتى آخر نفس له، فلم يجدوا سبيلا للتخلص منه سوى قتله واتهامه بالانتحار، فعاش للوطن، ومات فداءا له، وقد قال "الراوي": **"كنت أحس بأن ساعد لوحده باق في مكانه، يحمل نفس الأحلام، ويرغب في كل لحظة لو تغير العالم."**[1]لم يكن ساعد مجرد مثقف يكتفي بالتنظير، إنّما جسّد مفهوم المثقف العضوي والفعال، الذي يناضل ويكافح من أجل الوطن، دون كلل أو ملل، ودون مصالح أو مطامع ذاتية، مؤمنا أنّ ذلك هو الطريق الوحيد والصحيح لتحقيق التغيير والازدهار بالوطن.

ولهذا تلبّس"الراوي" بوجه "ساعد" في روايته التي كان يكتبها ليبثّ روح الثورة في أفراد المجتمع، وقد صرّح بذلك في قوله: **"تقنعت بصورته وتلبست بوجهه هو، كان لا بد من قيادي لقيادة الثورة، لتوجيه الثوريين إلى ساحات المعركة وشواطئ النصر، ولكن كنت أنا أيضا في هذه الرواية، كانت فاء هي حلم حبي المستحيل ونجمة عشقي الضائع. فاء كانت غامضة، وغير مرئية، أو مرئية وغامضة لأنها كانت نار الحلم، ونار الثورة وكانت هي كل ما نملك للمقاومة، وكل ما نملك من أجل أن نحيا ونموت، أو نموت لنحيا."**[2] أقرّ "الراوي" بأنّ الثورة لا تتحقّق بكتاباته وحدها، ولا بمجرّد الحلم والأمل الذي يعيش في قلوبنا وعقولنا، والذي جسّدته "فاء"، لكن تتحقّق بتطبيق ذلك على أرض الواقع بواسطة شخص مثل "ساعد"؛ يناضل ويوجّه الثورة بشجاعة وإقدام، واستعداد للتضحية لأجل "فاء" الحلم المستحيل والثورة، أي؛ أنّنا نحتاج إلى فاعلية التطبيق على الواقع. وهذا لا يعني أنّني أنكر أهمية ودور الشخصيتين الأخريتين –الراوي وفاء–، لكنهما بدون مقوّمات شخصية "ساعد" لن ينجحا أبدا، وسيظلّ الحلم مجرد حبر على ورق، حلم بعيد المنال، يزداد صعوبة واستحالة يوما بعد يوم.

---

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 55.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 96.

تطرّق الكاتب أيضا من خلال هذه الشخصية إلى معانات المناضل السياسي الشغوف بوطنه، والمؤمن بقضيته، وهذا ما يتجلى من خلال التضييقات التي تعرّض لها "ساعد"، وما عاشه من اضطهاد وتعذيب في السجن الذي قضى فيه فترات عديدة وطويلة، بسبب إصراره على النضال والثورة؛ رغم إدراكه بأنّه **"يواجه قدرا ساحقا، ومصيرا مظلما، وأهدافا لا تتحقق."**[1] لكنّه لم يفقد الأمل ولم يستسلم، ولم يخن وطنه، إذ **"يكتشف المناضل من طرازه، أنّ الجور يولّد الإرادة في التغلب على المشاكل، ويزيد من رغبة التحدي في النفس، لم يعد يخيفه السجن، ولا التعذيب، لم يعد يخيفه أن يحرسوه ويراقبوه أربعة وعشرين ساعة، على أربعة وعشرين ساعة."**[2] وظل مؤمنا بفكرة **"لكي نعيش يجب أن نقاوم."**[3] رغم جميع المحاولات التي قامت بها السلطة لتدمير "ساعد" وتحطيمه، ظل صامدا واقفا يدافع عن قضيته، واستمر في النضال والتضحية لأجل تحقيق حلمه، راضيا بكلّ العقبات والعقوبات التي فرضت عليه، ومتقبلا لكلّ النتائج التي ترتّبت عن ذلك. كان ثوريا حقيقيا، لم يدع للأنظمة الفاسدة أي خيار لإسكاته، إلّا عن طريق قتله واتهامه بالانتحار.

من خلال ما سبق، يمكنني القول أنّ معالم شخصية "ساعد" –بداية بالاسم مرورا بالجوانب النفسية والفكرية– ساهمت في تكريس فكرة النضال والسعي لتغيير الواقع، وكشف العوامل التي أدّت لتفاقم الأوضاع، وتسبّبت في العديد من التحوّلات المجتمعية بالجزائر، والتي لا يمكن التخلّص منها إلّا من خلال نشر وعي وإدراك هذه الشخصية النضالية.

3 –شخصية "كريمة":

منح الكاتب شخصية "كريمة" أهمية كبيرة في العمل الروائي، ودورا بارزا في تنمية الأحداث وكشف بعض الجوانب الغامضة والخاطئة من السرد. لذا شغلت مقطعين من أصل ثمانية مقاطع؛

---

[1]– بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 62.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 191.

[3]– **المصدر نفسه**، ص، ص: (37-38).

[(113-129) + (161-178)= 33 صفحة من أصل 204 صفحة.] أي ما يعادل 16,17%.

اسمها يدلّ على الكرم والجود، ورد في "معجم اللغة العربية المعاصرة"، كما يلي: "**كريمة [مفرد]: ج كريمات وكرائم: مؤنث كريم "كرائم" الأموال: نفائسها وخيارها.**"[1] وهذا يرتبط بمكانة هذه الشخصية ومعزّتها عند "الراوي"، وأيضا يتوافق مع رمزيتها التي اتصلت بالوطن النفيس والغالي، كما نلاحظ أنّها أخذت من معنى اسمها صفة الكرم، فقد كانت كريمة في عواطفها وحبّها للراوي، كريمة في مخططاتها الخبيثة للتفرقة بين البطل وحبيبته "زهرة"، كما كانت سخيّة في انتقامها منهما ومن "ساعد".

صرّحت "كريمة" عن الأسباب التي دفعتها للقيام بكلّ ذلك في قولها: "**لم يبق لي إلا هذا الرجل، أحبه، لقد ضحيت من أجله، عذبت نفسي، قهرتها بزيجات متعبة، ومنهكة، حاولت أن أتحرر منه لم أستطع، ولهذا قمت بكل ما قمت به، جعلته يدفع مثل الآخرين الثمن.. إن دافعي كان الحب، الحب الأعمى، أي الحب الذي يقود إلى الهاوية، إلى الجرح، إلى مكان مظلم في النفس، إلى النقطة السوداء في الحياة، إلى الجوهر الإنساني القائم على التناقض والمفارقات.**"[2] اعتبر البطل "كريمة" صديقة وأخت عزيزة، يشفق عليها، ويحنّ عليها، ويساعدها، بينما كانت هي تعشقه حدّ الجنون. تزوجت مرتين لتنسى حبّها له، لكنّها فشلت في ذلك ورجعت في كلّ مرّة مصرّة أكثر على اكتساب حبّه مهما كلّف الأمر. لكنه لم يبال بها ولم يحبّها كما كانت تتمنى، فقرّرت أن تدسّ له المهلوسات في قهوته ليحبّها بدل "زهرة"، فدمّرت مساعيه وحطّمت نفسيته، حتى أصابه الجنون بسبب التضييقات والمراقبات التي كانت تُخَيَّلُ له بسبب المهلوسات. وبذلك كانت شخصية مدمّرة ومحطّمة للسارد ولباقي أبطال الرواية.

---

[1]- أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ص: 1923.

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص، ص: (173-174).

اعترفت "كريمة" بأنّها وضعت أوراقا سرية خطيرة في خزانة "ساعد" واتصلت بالشرطة لتنتقم من "زهرة"، وذكرت بدوافعها في قولها: "**تلك الوثائق أنا التي خبأتها في خزانة ملابسه، وأبلغت الشرطة السرية عنها، كنت أريد في الحقيقة أن أنتقم منها هي زهرة لا غير، هي التي أخذت حبي الكبير، حبي الذي نما وترعرع في منذ الصغر، أردت أن أضربها في العمق، أن أشعرها بكي الفراق، وعذاب الانفصال عمن تهوى وتحب. تصوّرتها ضربة قاضية لكن فشلت، بقيت صامدة، ولم أدر أنني بتفريقها عن زوجها سأفتح باب التمنيات لحبيبي، شعرت أن الدائرة تنغلق علي، أنني فريسة لمكائدي...**"[1] بعد هذا الاعتقال قُتِل "ساعد" في ظروف غامضة، واتُّهِم بالانتحار، وبذلك كلّفت "كريمة" الوطن رجلا نادرا وقيّما، وقضت على آخر أمل للجزائر، بسبب حبها الأعمى والمجنون، كما حطّمت "زهرة" التي تعذّبت سنين طويلة وزوجها في السجن، وحطّمت قلبها وكسرت روحها بعد أن أصبحت أرملة ووحيدة. ليفتح الكاتب من خلال شخصيتها نافذة تكشف عن غذر الأفراد بالمناضلين الفعالين، والحقيقين مقابل مصالحهم الشخصية.

في جانب آخر؛ ربط الروائي حال الوطن بحالة "كريمة"، فمن خلالها جسّد تخبّطاته، وفشل ثوراته ومحاولات ازدهاره، مثل فشل زيجات "كريمة" ومحاولات ابتعادها عن ماضيها وحبها ل"الراوي". إذ نلاحظ أنّ كريمة تزوجت مرتين، وكانت التجربتان فاشلتين، ساهمت كلّ منهما في القضاء على كيانها ونفسيتها. وهو نفس حال الوطن الذي لم يتخلّص من آثار ماضيه الأليم سواء في فترة الاستعمار الفرنسي، أو أثناء العشرية السوداء، والتي انعكست أثارهما على الشعب الذي قِيد نحو الجنون والهاوية. وقد توضّح ذلك في قول الراوي: "**رأيت في وجه كريمة عذابات الحياة في هذا الحي، حي الثقب الكريه، الذي زادت نسبة أطفاله، وتكاثر نسله، وصاروا الآن مثل**

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 175.

جيش جرار بلا كرامة، يجرّ نفسه بيأس نحو مقصلة معدّة له مسبقا. سيذهب إلى الموت طواعية، الموت بكافة الأشكال، من الجوع أو الحرمان، أو البلاهة، أو الكحول والمفقدات للعقول والرجولة، كل شيء كان جاهزا ليدفعهم ببطء فاجع نحو الألم والنهاية."[1] حيث اعتمد عليها "مفتي" لتصوير حال الوطن الذي تحوّل إلى وكر **"حيث الجرائم تحدث بلا عدّ ولا حصر من السرقة إلى الاغتصاب، إلى المخدرات والاعتداءات."**[2] ممّا جعل الشعب يعيش في جحيم وعذاب، بسبب الاكتظاظ بالسكان المذلولين والمهزومين، والمقهورين بالفقر، والبطالة، والاضطهاد، والكحول، والمخدرات،...

كما استعان بهذه الشخصية ليكشف عن طبيعة العلاقة بين الشعب ووطنه، حيث قال "الراوي": **"لقد أحببت كريمة حتما، وبالطريقة الغريبة التي عاشرتها بها، وكنت سعيدا معها حتى لو بقي قلبي مفتونا بغرابة وغربة بزهرة."**[3] فمن خلال شخصية "كريمة" عبّر الكاتب عن علاقة الشعب بوطنه، الذي يحبه، لكنه لا يكتفي به ولا يرضيه، ولا يعشقه كما يجب، ولا يشعر بالرغبة في التضحية لأجله، لأنّ قلبه معلق بزهرة الوطن الذي يحلم به.

وممّا سبق يمكن القول؛ أنّ هذه الشخصية ساهمت بأبعادها المختلفة في تنمية الأحداث، وشرحها وتفسيرها، وحتى تصويبها أحيانا، وتوضيح فكرة الكاتب في كون الحقيقة ليست دائما كما تبدو. كما ساهمت خلجات نفسها، وتصوّراتها، وأسرارها في تصوير الواقع الأليم بالجزائر، وعبّرت عن معانات المطلقات والنساء عامة بالمجتمع الجزائري، ورمزت للوطن الذي حرم أفراده من ستره وحرموا من دفئه، وأنهك فكرهم وعواطفهم، فغلب عليهم الحزن واليأس بعد أن ضاعت أحلامهم، كما ضاعت أحلام "كريمة" التي فقدت الأمل في حب "الراوي"، فدفعت زوجها السابق لقتلها، بعد أن دمّرت كلّ من حولها.

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص، ص: (45-46).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 150.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 201.

4 –شخصية "زهرة":

"زهرة "هي زوجة "ساعد" البطل، ناظلا معا ضد المستعمر الفرنسي، ثم ضد الفساد السياسي، تحمّلت معه الكثير من الآلام والأحزان والمخاوف، تمسكت جيّدا بالدستور الذي وضعه لها في باب "زوجة المناضل السياسي" من كتابه الذي ألّفه حول النضال. وقد اختار لها الكاتب اسما يتناسب مع دورها ووظيفتها، فقد ورد في "معجم اللغة العربية المعاصرة" كما يلي: (زهرة: **[مفرد]**: ج زهر، **جج أزاهير وأزهار وزهور**:(نت) **نورة النبات والشجر، زهرة الدنيا: بهجتها ومتاعها وحسنها. زهرة العمر: ريعانه. بياض ناصع صفاء اللون زهرة السماء والفتاة الحسناء. وهو اسم أحد كواكب المجموعة الشمسية، ترتيبه الثاني قربًا من الشمس، وهوا ألمع جرم سماوي باستثناء الشمس والقمر.**)[1] وبتحليلي لهذه الشخصية وجدت أنّها أخذت من معاني اسمها الصفاء والنقاء، واتصفت بالرقّة والجمال، مع الرصانة والصبر والوفاء لزوجها المناضل، وتميّزت بأخلاقها العالية، وحبّها للشعر، وثقافتها الواسعة، فشكّلت بهجة الحياة لكلّ من زوجها "ساعد" و"الراوي"، ولمعت في حياتهما مثل كوكب ذري ينير دربيهما.

سردت زهرة مقطعا واحدا، متكوّن من 17 صفحة وهو ما يعادل 8,33%، ويساوي نصف نسبة "كريمة"، حكت من خلاله تفاصيل لقائها مع "ساعد" وحبها له، وكيف تخلّت عن حياة الغنى مع والديها، والتحقت مع حبيبها إلى صفوف الثوار لتدافع عن وطن لم تكن تعرف شيئا عن حقيقة واقعه الأليم، كما كانت الشاهدة الأخيرة على قصّة موت "كريمة" الذي طعنها زوجها "اسماعيل"، وجنون "الراوي" الذي أحبته بعد موت زوجها، لتختار في النهاية العودة إلى والديها في الغربة بعد أن فقدت جميع أحبائها وأصدقائها، وفقدت الأمل في الوطن.

أحبها "الراوي" كثيرا، وعبّر عن ذلك بقوله: "**أقف أمام وجهها حائرا ومرتعشا، لا أقول متعبدا أو ساجدا، حاضرا بكل اشتعال قلبي، ونيران شهوتي، أدرك استحالة الموقف، وأفكر**

---

[1]– أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ص، ص: (1003-1004)، بتصرّف.

أنّ لغزنا هو حقيقة مرتبطة بلغز كل العالم، بلغز الحب والموت، بلغز الوجود والعدم."[1] رغم شعور"الراوي" بالذنب وتأنيب الضمير، إلّا أنّه أحبّ "زهرة" زوجة صديقه "ساعد" إلى حدّ العشق.

هذا العشق المشترك بين "الراوي" و"ساعد" لنفس المرأة يؤكّد للقارئ أنّ "زهرة" لم تكن الحبيبة الإنسانة، وإنّما كانت الوطن الحلم، الذي يتمنى الشعب العيش في كنفه، والذي لأجله تهون الصعاب، وفي سبيله تبذل النفس والنفيس، فقد جسّدت لكلّ منهما "**قديسته الثورية، وجنته الوارفة بالحنان والحب.**"[2] فحلمهما وهدفهما واحد، وعشقهما مشترك، وهي التي جعلتهما يتحمّلان معانات النضال والسجن،... حيث قال "الراوي: "**ها أنا وحدي بعد أن قتلوني، ورموني في القبر. أراك واقفة بجانبي، ويدك فوق يدي، أصابعنا المشتبكة والمشتركة، وأدرك أنّهم قتلوني، ولكن ما قتلوني، وأنني أصبحت ريحا ستهب عاصفة وبك سأستمر...**"[3] وفي ذلك إشارة واضحة إلى أنّ صورتها وعشقها هما من يمنحانهما القدرة على التحمّل والاستمرار، هي دافعهما لإعادة المحاولة وعدم الرضوخ.

ختم الكاتب روايته برسالة "الراوي" ل"زهرة" التي عبّر فيها عن عشقه المستحيل، واستحالة قيام الثورة وتحقيق التغيير، قائلا: "**فأنظر إلى السماء منشدا وجهك، ومتعبدا بحرك اللانهائي: يا سبحانك، ها أنا طفل يحلم بك، ويدعو لك، ويموت لأجلك...**"[4] تعتبر هذه الرسالة كنداء أخير وفرصة أخرى لتأكيد الحلم، وضرورة التضحية لأجل التغيير، لا بدّ من الاتحاد، وإعادة المحاولة والاستمرار في الكفاح. لا بدّ من أن تكون النكبات دافعا للأمام، ولا بدّ أن يكون حبّ الوطن حافزا للنهوض وإعادة المحاولة بعد كلّ سقطة، وفي هذا تأكيد على رمزية هذه الشخصية والدلالات التي تحملها.

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 199.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 91.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 204.

[4]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 204.

كما ساهمت شخصية "زهرة" في الكشف عن بعض الأسرار والخبايا التي عايشتها مع زوجها في بداية الاستقلال، وفضحت بعض الأحداث التي وقعت في فترات النضال والحراك السياسي، وقد قالت عن تلك الفترة: **"كان طعم انتصار الثورة حلوا في شفاهنا، احتفلنا أسابيع وشهورا، الرفاق كلهم كانوا سعداء، عرس كبير والبعض الآخر كان خائفا ومشكّكا. كان يقول:**

– لقد قتلوا البعض منا في الجبل، وهذه علامة خطيرة.

– الآن الوضع مختلف، نحن في الاستقلال، سنبني بلدنا كما نريد، لن يضطروا لقتل أحد.

قال لهم ساعد فجأة:

– كيف نبنيه؟ هذا هو المشكل."[1] فكّر الشعب بالاستقلال فقط، ولما حصل عليه ظهر المشكل الحقيقي، وهو كيف نبني البلد؟ وكيف ننهض به نحو التقدّم والازدهار؟ لم يخطط أحد لما بعد النصر، الانطلاقة كانت خاطئة، لأنّها لم تستند على أسس فكرية متينة، ولم تأسّس بمخطاطات سياسية صحيحة.كلّ جهة حاولت فرض إيديولوجيتها دون وعي وفهم، ودون مراعات للمصالح العامّة.

"قال كبير الرفاق:

– لن نتنازل عن الخط العقائدي، سنفرضه على الجميع.

بقي ساعد صامتا، وهو يسمع دردشاتهم، عرف أنّ نشوة النصر تعمي الناس عن الحقيقة، وتجعلهم في واد آخر، لا يرون أبعد من أقدامهم.

– المشكلة في الرجعيين.

نطق أحدهم.

---

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 189.

وقال آخر:

-العسكريون هم المشكلة.

وثالث:

-البرجوازيون هم الأخطر.

بدأ يظهر لهم العدو الداخلي هذه المرة، انتقلنا فجأة إلى الاقتتال الداخلي على الحكم، ساعد وفّر على نفسه مشقة الصراع معهم، وترك الخلية والحزب والرفاق، وقال سننشئ جريدة تعبر عن قناعتنا بكل حرية."[1] المناضلون الذين اتّحدوا وحاربوا معا الاستعمار، وانتصروا عليه بوحدتهم؛ تنازعوا فيما بينهم على الحكم بعد الاستقلال، ونسوا أنّ الهدف الأساسي هو الوطن، وليس المصالح الشخصية والمناصب. فنشبت نار الفتنة نتيجة التفرقة وعدم الاتحاد، وكانت تلك بداية الفشل والتدهور.

ساهمت هذه الشخصية كذلك في رفع الستار عن التاريخ الخفي، وشرحت فكرة خيانة الثورة لشعبها، حيث **"أكّدت بأنّ حظ الأقلية الغنية والخائنة، ومن سار في طريقهم كان الأحسن في جميع الحالات. نعم في جميع الحالات كان هناك من يستفيد، وهناك من لا ينجح حتى في تحقيق أبسط شروط الحياة الكريمة."**[2] وكانت تلك أوّل خطوة نحو الهاوية، فبسبب الخيانات التي جرت في الخفاء، وتقديم المناصب والامتيازات لغير أصحابها، سارت البلاد نحو الهاوية، فقد همشت الفئة المخلصة في الثقب النتن،... بينما حوّل الخونة الذين نهبوا الخيرات وخانوا آمال الشعب وأحلامهم، وتصوّراتهم لما بعد الاستقلال، إلى أسياد وأصحاب سلطة.

لينتقل بعدها القارئ مع هذه الشخصية إلى فترة السبعينات، حيث كانت الجزائر تحت نظام الرئيس "هواري بومدين"، والذي قالت عنه: **"عجيب أمر بلد كهذا، تحرر لكي يعاقب أبناءه على نفس الأشياء التي عاقبهم عليها المستعمر. الحرية ثمنها مر. (...) كانت الجزائر**

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص، ص: (189-190).

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 39.

بالرغم من ذلك تستعيد عافيتها، والناس تتأقلم مع الأوضاع الجديدة، الخلافات على الحكم كانت متواصلة، لكن لا أنا ولا ساعد كنا نوليها آذاننا، كنا نشعر أن الأمر تجاوز أحلامنا الطوباوية، وأن الواقع صار سافرا من الأقنعة وعاريا من أي مُثل."[1] اعتبرت "زهرة" نظام "بومدين" نظاما دكتاتوريا، لأنّ الرئيس لم يسمح باشتراكية وديمقراطية الحكم، ولم يمنح حرية التعبير للمواطنين، إضافة إلى الاغتيالات التي شهدتها تلك الفترة، ممّا أدّى إلى ظهور صراع سياسي بين السلطة والمعارضة، كنتيجة حتمية للاستبداد والتسلّط، ومنع حقّ التعبير والحوار، وسلب الحريات، وعدم احترام التباين الفكري والعقائدي داخل المجتمعات.

ممّا سبق؛ يظهر أنّ هذه الشخصية حملت وعيا كبيرا، وامتلكت عقلا رزينا وحسّا مرهفا، مكّنها من إيصال وأداء دورها الرمزي الذي يحيل للوطن الحلم، الذي يعشقه الشعب ويحلم به، ويتمنى العيش في كنفه. كما حملت بعدا فكريا قويما كشفت من خلاله عن حقيقة الأوضاع السياسية بالبلاد منذ الاستقلال، أمّا البعد النفسي فظهر في تضحيتها بوالديها، وتركها لعالم الثراء، لتعيش مع حبيبها "ساعد" الذي عشقته لوعيه الناضج، ونضاله وكفاحه المستمر لأجل الوطن، ثمّ حبها للراوي لاتصافه بنفس صفات زوجها المغذور، ممّا ساهم في تكريس مفهوم التضحية لأجل الوطن، والاستمرار في النضال وعدم الخضوع أو الاستسلام.

المطلب الثاني: الشخصيات الثانوية في رواية "أشجار القيامة":

1-شخصية "فاء":

اكتفى الكاتب بمنح اسم "فاء" لإحدى شخصياته وهذا النوع من الشخصيات يندرج ضمن تقنيات الرواية الحديثة، حيث لم يعد يُهتم برسم ملامح الشخصية على أنها كائن بشري من لحم ودم وعظم، بل تحوّلت إلى مجرد كائن خيالي ليس له مقابل مادي، فلا يتمّ **(رسم ملامحها، أو يتمّ اعتبارها شخصا مصغرا أو مجرد كائن ورقي، أو إعطائها رقما أو حرفا، أو ضمير، أو**

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 190.

تشيئتها أو حَيْونَتِها أو عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق...)[1] وهذه التقنية تعمل على تعميق وتكثيف الدلالة، من خلال الاستغناء عن باقي الأبعاد التشخيصية والاكتفاء بوظيفتها الأساسية.

والحقيقة أنّ اسم "فاء"لم يكن مجرد حرف بل إنّ اختيار هذا الحرف بالتحديد دون غيره من الحروف الأخرى أمر مقصود، فإذا بحثنا في المعاجم العربية وجدنا أنّ حرف "فاء" هو **"الحرف العشرون من حروف الهجاء، وهو صوت شفوي أسناني، مهموس، ساكن احتكاكي، (رخو)، مرقّق."**[2] وهي صفات شخصية "فاء" حبيبة السارد والتي سكنت قلبه ومخيلته، والتي ردّد اسمها في غيبوباته المتكرّرة، وتخيّلاته الحالمة، فقد جعل الكاتب من هذه الشخصية همسة حنين للماضي، وهمسة الأحلام الرخوة والهشّة هشاشة ماضيه وواقعه، وهمسة آماله ورؤيته للمستقبل، ومحرّك تصرفاته وقراراته، قمر ليله الحالك، ونور دربه المظلم، وهوائه الذي يتنفسه، وأصل روحه وحلمه.

وصف "الراوي" محبوبته لحظة لقائه بها أول مرة، في محطة القطار بالعاصمة، فقال: **(مشهد لا ينسى، تلك المرأة التي وقفت بالمحطة تدخن بشكل مغر للغاية. بصورة تلفت الانتباه دون أن تتعمده طبعا. كانت لحظة عفوية، ومشوبة بروح خلاقة، لم تكن تنظر في أي تجاه. كانت تبدو أكثر انجذابا لخيط الدخان المتصاعد من سيجارتها البيضاء، أو للذّة التذكر الممزوجة بالشرود. ذلك التوهان العجيب الذي يظهر أول ما يظهر العينين المنفلتتين من أسر الخارج، المتصلتين بأعماق الداخل، النظرة البعيدة، والتي لا يمكن قياسها بأي آلة لمعرفة درجة الكثافة، أو التوتر، أو المكان الذي كانت فيه ساعتها. كانت أمامي أيضا. لقد وقفت أنظر بارتباك. إنها نفس الحيرة التي يشعر بها الرجل المسافر إلى أدغال الوحدة، حينما يرتجف مستشعرا هول لحظة العدم والخوف. هل خفت من تلك المرأة؟ لست متأكدا ما ساورني من مشاعر عجيبة، المهم، بقيت أنظر وأنتظر. بقيت أشعر بالحاجة إليها حتى توقفت عن**

---

[1]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 78، بتصرف.

[2]- أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ص: 1659.

التدخين، ورمت عقب السيجارة على سكة الحديد، ومضت. سرت خلفها بسرعة، وروحي تهتز. سرت هكذا دون أن أعي لماذا أمشي خلفها؟)[1] لم يقدّم الكاتب أي صفات جسدية تحدّد معالم الشخصية، واكتفى بالتركيز على صفاتها الكاريزمية الجذابة، مثل عفويتها، ولا مبالاتها، شرودها، النظرة الثاقبة التي أسرت الراوي وغاصت به في أعماق روحه.

اكتشف البطل من خلال "فاء" نفسه وأحلامه المتصاعدة مع دخان سيجارتها، وقرّر أنّها **"هي خلاصة المرأة التي نشغل بها أنفسنا، هي زاد الطريق، هي الروح وقد اكتمل بناءها، وارتسمت خربطتها، وبان أفقها."**[2] لذا هي الوحيدة التي تستحق أن يمشي خلفها دون تفكير، ويهيم بها كعاشق ولهان يريد الوصال، ويخشى الاحتراق بنار الفراق.

لم يتوقف الكاتب عن تذكّر هذه المرأة التي أسرته، والبحث عنها في كلّ مكان، منذ لمحها في محطة القطار، حالما بلقائها من جديد، وقد تعجّب من استمراره في ذلك، وتساءل عن ذلك في قوله: **"هل هي المرأة الحلم؟ المرأة الكابوس؟ المرأة الكتابة، هل هي أنا البعيدة في، والعميقة بداخلي، نقطة الضوء التي لم تنهزم أمام دكنة الليل، براءة الروح التي لم تتلوث. الداخل المغمور، والمنطوي على أسرار؟ هل هي كل هذا؟ أم أنا أهذي من تباريح الألم، من جراحات التعذيب، من فشل الثورة/ الحلم/الحب/ الحرية."**[3] أكّد الكاتب من خلال هذا التساؤل الفلسفي، على أنّ شخصية "فاء" مجرد وهم صنعته قسوة الحياة، ومرارة الخيبة، لتجسّد بصيص الأمل المنبثق من أعماق السارد، وتصوّر جمال حلمه بتغيير الواقع الأليم، والرغبة في القضاء على الفشل الشامل والمستمر...

ذكر "الراوي" سبب تجلي هذا الخيال له، في قوله: **"ولدت فاء هكذا، من عدم قناعة بوجودها، أو من إيمان مقنع بوجودها؟ من عجز عن فهم، أو فهم عاجز عن الفهم، من**

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص، ص: (51 -52). بتصرف.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 53.

[3]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 25.

شعور بالنقص، أو من جرح. ولدت فاء هكذا. كبيرة مثل الآلم، جارحة كالقدر."[1] بُنيت معالم هذه الشخصية لتجسّد الحلم المنتظر، وتعبّر عن الوعي والأفكار التي تعيش داخل "الراوي"، ويعيش بها، فالحلم هو القوة التي يملكها، والوقود اللازم لنجاح ثورته وتحقيق حلمه بالتغيير. لذا برزت على شكل خيال يظهر للراوي دون غيره، كأنّها سراب لا يتمكّن من الوصول إليه رغم عشقه لها. فهي تجسّد حسب قوله: "**حلم حبي المستحيل ونجمة عشقي الضائع، (...) نار الحلم، ونار الثورة وكانت هي كل ما نملك للمقاومة، وكلّ ما نملك من أجل أن نحيا ونموت، أو نموت لنحيا.**"[2] صرّح الكاتب هنا برمزية هذه الشخصية، وأكّد أنّ "فاء" شخصية متوّهمة وغير واقعية، مثل الحلم الذي يعتبره مجرد وهم، وسراب خادع، صنعه الأمل الجارح.

اعترف "الراوي" أيضا بأنّ عشقه ل "فاء" أمر جنوني، ومجرد خيال، فقال: "**كنت أدرك بشكل كامل أنني لم أشاهد تلك المرأة بتاتا، أنّ الأمر كان توهما لا غير، وأنّها شبح ظهر فجأة، وغاب فجأة، شبح صنعته الوحدة، وقسوة العزلة، شبح لا غير.**"[3] وهذا ما يفسّر امتناع الكاتب عن منحها اسما حقيقيا، واكتفائه بالرمز إليها بحرف "فاء"، ويوضّح سبب تخليه عن أبعادها الجسدية، والفكرية، والنفسية.

كما ذكر السارد أنّه يتعمد تذكرها والبحث عنها في قوله: "**أتذكر فاء لأنّني لا أرغب بتاتا في نسيانها، فاء اللغة، البداية والنهاية، النص المكتوب والنص المشتهى، الرغبة عندما تستحيل، والرغبة عندما تتحقق. أفكر في فاء التي ولدت في رأسي كحلم جارح، وكابوس منير، كخريطة مزينة بالضوء الجديد. أفكر في فاء وأنسى نفسي، لأن في فاء جزء كبير من نفسي، ولأن نفسي تشتهي فاء، روحي مكتظة بها، قلبي مزين بها،...**"[4] أي أنّه أكّد رغبته في تذكّرها، كونها تمثّل ثورته ورغباته، وتجسّد أمانيه وأحلامه، وآماله الهاربة والمستحيلة، والصاعدة إلى

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 54.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 96.

[3]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 53.

[4]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (40-41).

السماء حيث لا يمكن الإمساك بها أبدا، فحين سأله صديقه "عيد": (**وقد ابتسم بما يوحي بأن الأمر أخذ عنده طابع السخرية: وماذا تنتظر منها؟ فقلت، وقد ذهب تفكيري إليها: كل شيء.**)[1] وهذا ما يؤكّد أنّها شخصية مساعدة ومحفّزة للراوي، تشكّل رؤيته للمستقبل، ونظرته للحلم بالتغيير، إلى جانب مساهمتها في تكثيف الإحساس بمعانات الشعب، وبصعوبة تحقيق أحلامه. وهذا ما يفسّر تجريدها من واقعيتها وماديتها، والاستغناء عن أبعادها التشخيصيّة. أي؛ أنّ اختيار الروائي لهذا النوع من الشخصيات يرجع لقدرتها على تجسيد "**الحلم المنير لدرب المتاهة، فردوس الأماني الضائعة، فتنة الحريق، فجر الحرية.**"[2]

يظهر هذا أيضا من خلال استرجاع "الراوي" للحظات اختفائها وضياعها منه، حيث يقول: "**توقفت لثوان معدودات تتذكر شيئا ما، لتواصل سيرها. تبعتها حتى خروجها من المحطة. هناك وقفت تنتظر، وعندما حاولت الاقتراب منها رغبة في الكلام، أو التعرف عليها رأيت سيارة أجرة تتوقف أمامها، وصوتها يسأل:**

– السماء من فضلك.

ثم تصعد وتختفي."[3] الوضع القائم بالبلاد، استدعى تكثيف الإحساس بمعاناة الشعب الذي يحلم بالتغيير، واسترداد حياته المغتصبة، لذا استعان الكاتب بهذا النوع من الشخصيات لترمز للجنة الضائعة، والأحلام المستحيلة، والأوهام التي عاشها الشعب، والآمال الصاعدة إلى السماء. فكانت مثل السراب الذي يظهر للتائه في الصحراء، ليمنحه القوّة على الاستمرار في المشي للوصول للهدف، وليمنحه الرغبة والقدرة على تحدي المستحيل رغم الألم والجراح. وبذلك ساهمت هذه الشخصية في بناء الأبعاد الفكرية والنفسية بالنص، وتفسير ثورة الأبطال واستمرار كفاحهم رغم المآسي والعذابات.

---

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 56. بتصرف.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 169.

[3]– بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 52.

2-والد الراوي:

وردت هذه الشخصية أيضا بدون اسم، مثل ابنه، لترمز لفئة المناضلين السياسيين والمجاهدين المخلصين، الذين هُمِّشُوا بسبب صدقهم وإخلاصهم للوطن، ووعيهم وثقافتهم التي كانت تشكّل خطرا على مصالح بعض المستفيدين من الأوضاع القائمة بالبلاد. فقد كانت هذه الشخصية نموذجا للقلّة النزيهة، التي رفضت طريق الخيانة والفساد، رغم حصولها على فرصة الانتقال إلى عالم السيادة والسلطة، وهذا ما قاله السارد الذي ذكر أنّ والده أخبره: "**أنّه بعد الاستقلال جاءه شخص يعرف طينته الفاسدة جيدا وقال له إنّ القيادة تحتاجك؟ فردّ عليه والدي "عندما تحتاجني القيادة لا يجب أن تبعث لي قوادا صغيرا مثلك" وبعدها لم يزوروه. ولم يسع إليه أحد. كان يدرك أنّه لو صمت، وذهب ذلك اليوم لكان قدره أحسن من حي الثقب هذا.**"[1] فالمرء في الجزائر يختار طريقة عيشه، باختيار توجهه السياسي والفكري، فإمّا تكون مع النظام الفاسد، وتعيش حياة كريمة، أو تتمسّك بالمبادئ والقيم، وتعيش حياة الذل والفقر، وللأسف "**الأغلبية كانت تتمنى أن تطلبها القيادة مثلما طلبته، ولكن القيادة لم تهتم بالأغلبية. اهتمت بالبعض منهم فقط، وحوّلت الآخرين إلى مرتزقة صغار، أو سماسرة كبار، أو أشخاص مهملين لا يمكن لأي شمس أن تشرق عليهم. احتقرتهم وأذلتهم وأعطتهم أوسمة لا تسمن ولا تغني من جوع.**"[2] ثمّ همّشتهم في "حي الثقب" ليعيشوا حياة البؤس، ويذوقوا ويلات الفقر وتبعياته، مثل والد "الراوي" الذي لم يجد المال لتوليد زوجته، وكان سببا في موتها هي وجنينها.

ساهمت هذه الشخصية في وصف حالة الشعب بعد الاستقلال، وعبّرت عمّا آلت إليه البلاد بالرغم من تحقيق النصر، في قوله لإبنه متحسّرا:

«-الثورة التي خانت شعبها"

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 108.

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 108

– من خان من؟ أسأله فلا يجيب، وكنت أشعر بأنّه لا يعرف، مثلي لا يعرف، شارك في الثورة، ويشعر بشيء ما تحطّم بداخله، وبالخيانة أيضا، وبالرجال الذين كذبوا عليه، وعلى الملايين من أمثاله، دون أن يعرف. ثمّ بقيت حياته كما يقول هكذا بسيطة ومتواضعة. جميلة بشكلها الذي هيّ عليه، وتعيسة بالصّورة التي أخذتها بعدها. (...) ولكن أشعر بها في قلبه تناجيني: "الثورة هيّ الموت بين يدّي الأرض، والأرض هي الجرح المفتوح بلا نهاية."[1] جرح الثورة لم يبرأ بعد الاستقلال وإنّما بقي مؤلما وعميقا، فالأوضاع لم تتغير، والأحلام لم تتحقق، أمّا الحريات فلم تمنح للمحاربين المخلصين، إلّا كشعار ووسام. فلم يطعموا أبدا بلذّة الأمن والاستقرار، ولم يكرّموا، ولم يتمتّعوا بتحقيق النصر... بل فُوجئوا بخيانة الثورة، ففقدوا الأمل وتحوّل فكرهم الثوري، إلى إيمان قوي بأنّ التغيير مستحيل.

وبذلك تحقّق مبتغى المفسدين، وضمنوا أنّ **"الثورة لن تقوم، والناس ستعيش نياما حتى إذا ماتت تستفيق. لن يحدث أي تغيير. ستذهب دماءهم هدرا مثلما ذهبت دماء آباءهم هدرا. سيسحقون أي تحول ممكن. لن يرحموا براءة الأطفال، ولا هرم الشيوخ، ولا شرف النساء، ولا رقة قلوب الزهور. سيدمروننا على آخرنا. سنصبح رمادا في رماد. ذكرى ماضية للعبرة والتفكه والضحك بسخرية من أولاد العفن الذين يرغبون في أن يكونوا أبطالا جدد لبلد لا ينقصه الأبطال أبدا. تماثيلهم ستبقى فوق رؤوسنا للنهاية، سنموت بحسرتنا من أجل لا شيء،..."**[2] ترسّخت فكرة خيانة الثورة عند الشعب الجزائري، ولم يعد يؤمن بقدرتها على تحقيق غاياتها، واقتنع بأنّ المواطن لن يجني منها سوى هدر الدماء، وقتل الشباب والأطفال، وتحوّل النساء ثكالى، والأحلام رماد، والذكريات جمر، وسيسود الشعور بالحسرة والندم على كلّ وقت أُهدر في الحلم بالمستحيل.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (50 -51).

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 63.

وبذلك يمكن القول؛ أنّ أهمية هذه الشخصية تكمن في كشفها لحقيقة الثورات وخيانتها للشعب، وتوضيح النتائج التي ترتّبت عنها، وإظهار دورها في التحوّلات الفكرية بالمجتمع الجزائري.

3-شخصية مقران:

"مقران" هو صاحب الحانة التي كان يتردّد عليها "الراوي" مع صديقيه "المختار" و"عيد"، كان يقيم بفرنسا ثم عاد ليتكفّل بها بعد وفاة والده. وقد استعان الكاتب بهذه الشخصية ليتطرق إلى عدّة مواضيع مرتبطة بالواقع المجتمعي بالجزائر، وليقارن بين الجزائر وبين البلدان الغربية، وليكشف عن بعض أسباب تدهور البلاد وعلاقة ذلك بارتفاع نسبة الهجرة، حيث أنّه أشار إلى بعض مظاهر استغلال السلطة والمركز، في المقطع التالي: "**أنا لا أفهم كثيرا في أمور السياسة، هنا يأتي من حين لآخر أشخاص من سلك الأمن، يقولون لي هذا دون أن أعرف إن هم حقا كذلك أم لا، ويطلبون مني معلومات، يقولون إنّهم في خدمة الدولة، يقولون أشياء كثيرة. أنا لا أعطيهم أي شيء، فقط بيرات باردة، والله يسمح على النقود. مرة هددني أحدهم بغلق متجري إن لم أخبره عن الخونة المجرمين والكلاب الذين يخططون لضرب استقرار منطقتنا، فقام جميع السكارى الذين سمعوا تهديده، وكادوا يقتلوه. نعم أقسم لك بهذا. ففهموا الدرس، (...) الشعب هنا صامت لأنّه يشرب وينسى، أنت تعرف هذا أحسن مني، الآن يأتون فقط ولا يسألون، يكتفون بشرب بيراتهم مجانا، أنا لا أعترض عليهم، إنّهم يملكون السلاح والعدالة وكل شيء بيدهم، خير لي أن أصمت الآن.**"[1] وضّح "مفتي" من خلال هذا المقطع صورة عن العلاقة المضطربة بين السلطة والشعب، ويبرز انعدام الثقة بينهما، فبدل أن يتّحدا لأجل بناء مستقبل البلاد، نلاحظ إعراض الشعب عن تقديم المساعدة للشرطة. كما نتبيّن قسوة السلطة على الأفراد، واعتمادها أسلوب التهديد في حالة عدم الخضوع والتعاون، ممّا زاد من حجم الفجوة

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 70.

بينهما. إضافة إلى إشارته لظاهرة استغلال المناصب للحصول على كلّ ما يمكن الحصول عليه دون مقابل، وكأنّ ذلك حق مشروع يكتسبونه بانضمامهم للسلطة...

نتيجة لهذا الظلم المسلّط على الأفراد، والجور المفروض عليهم، هيمن شعور الاغتراب على الشعب، وأصبحت الهجرة حلما وحلّا وحيدا، وقد برز هذا التأثير من خلال نصيحة "مقران" للراوي: "**إن كان لك عقل صاح بعض الشيء أن تحمل حقيبتك، أو لا تحمل أي شيء وتهاجر من هذا الثقب، أهرب من هذا الحي الملعون، من هذه المنطقة الملعونة، رأس إفريقيا الملعون، إفريقيا المقرفة للقلوب، والأرواح، والعقول.**"[1] أثّرت الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، على وعي الأفراد وتفكيرهم، وأضحت الهجرة الحلم الجميل، والحلّ الوحيد لينفذوا من اللعنة الواقعة على الوطن، فسعوا لها بكلّ السبل، ولم يعد يهمّهم إن كان ذلك بطريقة قانونية أو غير قانونية، بل وصل الأمر إلى استعمالهم قوارب الموت، غير مبالين بمدى الخطر الذي يواجههم، مفضّلين إمكانية الموت على البقاء بالجزائر.

كما كشف الكاتب عن بعض العوامل التي أدّت إلى فشل انتفاضة السارد عن طريق الكتابة، من خلال شخصية "مقران" الذي قارن بين قيمة المطالعة عند الغربيين، وانعدامها تقريبا بالمجتمع الجزائري، حيث قال: "**هناك يقرؤون كثيرا. يقرؤون في كل مكان، هل تعتقد أنّ هذا هو مشكلنا نحن، لا نقرأ كثيرا، لا نقرأ أبدا، لا نعرف لماذا يجب أن نقرأ.**"[2] قارن الكاتب بين الشعب الجزائري والشعوب الغربية، من حيث اهتمامهم بالقراءة التوعوية والتثقيفية، ليوضّح لنا أنّ امتناع الشعب الجزائري عن قراءة الكتب القيّمة هو أحد أسباب المعانات التي يعيشها، وأهم العوامل المساهمة في انتشار الوعي الخاطئ بالبلاد، وعدم فاعلية الكتّاب والمثقفين، وتوقفهم عن إنتاج الكتب التوعوية والفكرية، واتجاههم لتأليف الكتب الدينية والقصص والروايات الرومنسية أو الكوميدية، التي تفتح شهية الشعب الجزائري. عكس الشعوب الغربية، التي تهتم بقراءة الكتب،

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (68 -69).

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 69.

وتعتني بكتابات المثقفين وتسعى لفهمها وتمحيصها، ممّا ساعد على تصحيح الوعي الجمعي، وتوضيح المفاهيم والرؤى عندهم.

4-شخصية مختار:

"مختار" صديق "الراوي" منذ الطفولة، اختار له الكاتب هذا الاسم ليتناسب مع شخصيته المصاحبة والملازمة للراوي، هو شخصية مساعدة ساهمت في الكشف عن عوالم خفية من حياة الراوي، ومكّنته من فتح نوافذ على قضايا مهمّة بالمجتمع، مثل إشارته لقضية القبلية والجهوية بالجزائر، ومحاولة إنكارها وتغييرها من خلال حوار "الراوي" مع "المختار" الذي جاء فيه:

"**يكره المثقفين ويقول أنهم جبناء.**

"ليس كلهم" أرد

"لا يوجد إلا ياسين لأنه قبائلي"

"ياسين ليس قبائلي"

"قلت لك قبائلي"

"قلت لك ياسين جزائري"

يصمت ويفكر ثم يرد:

"حسنا جزائري مثلي، ومثلك."[1] انتشرت فكرة الجهوية بالمجتمع منذ أيام الاستعمار الذي سعى للتفرقة، وللأسف بقيت فئة كبيرة من المجتمع الجزائري تحمل تلك الأفكار وتؤمن بها، ممّا أدّى إلى تفرقة الشعب وتفكّك اللحمة الوطنية، وخلق الفتنة داخل المجتمع الجزائري.

كما أنّ الأبعاد الفكرية لهاته الشخصية مكّنت الكاتب من التوغّل في خبايا الواقع وقضاياه ومشاكله، بطريقة سلسة، وكشف المفاهيم الخاطئة، والأفكار السلبية التي ساهمت في تدهور المجتمع الجزائري، وأوضاع البلاد. فلم يهتم "المختار" بطريقة تغيير واقعه، ولم يبال بمستقبله، ولم

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص:36.

يعمل على بناء مستقبل مشرق له، حيث قال "الراوي" عنه: "**كان يفكر مثلي أن حياتنا قد تبدأ فيما بعد، وأننا حتى نصل إلى ذلك الوقت سنعيش بالصورة التي نعيش بها، لا نفكر في المستقبل إلا عندما نمسك به، أو نصل إليه.**"[1] جسّدت شخصية "المختار" نموذج الشخصية الاتكالية والمتكاسلة، فرغم حلمه بمستقبل مختلف، وامتلاكه الأمل الذي يعتبر أساس التغيير، إلّا أنّه افتقد الفاعلية التي تحقّق له طموحاته.

السارد أيضا كان يحمل نفس الفكر قبل أن يقرّر التغيير من ذاته وواقعه ومستقبله، وقبل أن يعي أنّ العيش بدون هدف أو تفكير، أمر خاطئ وخطير، بينما بقي "المختار" على حاله، وفضّل التغلّب على شعوره بالألم والقهر عن طريق الخمر، التي كان يرى فيها وسيلة لنسيان الماضي، والحلم بالغد، معتبرا "**أنّ ما ينقذنا ليس الخبز، ولكن الشراب.**"[2] لجأ "المختار" للخمر لتذهب بعقله، ويتوقف عن التفكير، والشعور بالآلام وعمق المعانات، كان يشربها لتحلّق به للفضاء حيث يشعر بالراحة ويعيش حلمه الجميل، بعيدا عن الواقع الذي يخنقه، "**ويرمي نفسه في بحر النسيان مفضلا ذلك على الصراخ مثلا في الشارع. دخول السجن كالأبطال، مقاومة العدوّ الداخلي والخارجي. الباطني والظاهري.**"[3] ولكن رغم أنّ الخمر تفقده الوعي وتنسيه قليلا، لكنّها لن تمنع عنه الألم إلّا للحظات، ولا تحلّ الأوضاع، بل تزيد في تأزمها وفقط، والأسوأ أنّه عاش حياته في الوهم واللامبالاة، وبقي سجين الماضي، والخوف والذكريات... وبذلك شكّلت هذه الشخصية السلبية، نموذجا يدفع بالقارئ للابتعاد عن هذا الطريق، والتغلب على هذا الإحساس، والسعي لتغيير الواقع، وبناء المستقبل، وعدم الإتّكال على الآخرين.

كما استعان الكاتب بهذه الشخصية لتوضيح بعض الأخطاء التي يقع فيها بعض المعارضين والمناضلين السياسيين، والمتحمسين من الشباب، إذ يستندون إلى أفكار خاطئة أو يكتفون بما

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 35.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 36.

[3]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 68.

يسمعون من قادتهم دون وعي. إذ استذكر "الراوي" جوانب من مغامراته مع "المختار" فقال: "**كنّا ننشط في خلية حزب يساري، ولكن كنا نذهب فقط من أجل شرب القهوة، والحصول على بعض علب السجائر مجانا. كان رئيس الخلية يتكلم بغوغائية كبيرة، ويقول أشياء لم نكن لنفهمها في مراهقتنا، ولكن كنا نسمع.**"[1] فمعظم أعضاء الأحزاب السياسية يكونون من فئة الشباب، ومن المفروض أن يكون هذا أمرا جيدا لما للشباب من حيوية ونشاط، إلاّ أنّ هؤلاء غالبا ما ينتمون لهاته الأحزاب عن غير وعي، ويكتفون بالجري وراء الشعارات الزائفة، أو ما قيل لهم فقط، بينما يسعى الآخرون وراء المال والنفوذ، فكانت النتيجة أن دفع الشباب ثمن أخطاء لم يفهموا حجمها ولا معناها، بينما تولى القادة المناصب المرموقة والمراكز المهمة، بعد أن قدّموا اللواء للأنظمة الجديدة، ورفعوا شعارات مناقضة لسابقتها.

5-شخصية "عيد":

اشتق اسم هذه الشخصية من الأعياد والأفراح، إلّا أنّه لم يأخذ من اسمه البهجة والسرور، بل على العكس عاش حياة بائسة وقاسية، خصوصا بعد أن قرّر الزواج من امرأة اغتصبها بعض المجهولين، والتكفّل بابنها اللقيط، لكن حالته النفسية تدهورت بسبب أزماتها وتأثيرها السلبي عليه، ليقتلها هي وابنها ويدخل السجن، والحقيقة أنّ هذه الشخصية رمزت لعلاقة الشعب بالوطن بعد أن اغتصب من قبل المستعمر ثم الإرهاب، فنتج عن ذلك جيل محطّم نفسيا ومعنويا، وفكريا يستمرّ في إيداء نفسه ووطنه بتصرّفاته وقراراته الناتجة عن تلك الضغوط النفسية.

كما استعان الكاتب بهذه الشخصية ليبرز بعض الإيديولوجيات، ويطرح بعض الأفكار من خلال الحوارات والأحداث التي جمعته مع البطل، مثل الحوار الذي تحدّث فيه البطل عن أهمية الأحداث التاريخية في السرد الروائي، حين أجاب صديقه "عيد" عن فكرة الكتابة، فقال: "**نحن**

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 36.

أسرى تاريخ مؤلم، وعلينا مقاومة ذلك بشيء لا يزول."[1] موضّحا أنّ التاريخ يوظّف في الأعمال الأدبية بغرض النبش في "**الذاكرة المثقلة بمآسي التاريخ، وحاضر الثقب العفن.**"[2] وكذلك بهدف ترسيخ قيم فكرية أو توضيح أحداث أو تصحيحها ومعالجتها... وهذا بفضل القدرة التي يمنحها للأديب ل"**يواجه الواقع الذي مضى بواقع حاضر، مغذيًا تطور حدثيته انطلاقاً من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية.**"[3] ليتحوّل النص بفضل فاعلية هذه الأحداث التاريخية إلى مجال خصب لبثّ إيديولوجيات متعدّدة، يتمّ معالجتها وفق رؤى الأديب، وتحليلاته الخاصّة.

هناك من الشخصيات الثانوية أيضا: الممرض، والممرضة "فاتن"، والطبيب "جعفر" الذين تمثّل دورهم في استنطاق السارد وهو في غرفة الإنعاش، وإبراز مدى صعوبة مواجهة السلطة والثورة على الوضع، والمعانات التي تنتظر كلّ من يفكّر في ذلك، أو يحلم بالتغيير.

كما وُجدت شخصية الحلاق "السعيد"، الذي أشار إلى تأثير التاريخ والدين في شخصية الفرد ووعيه، مثل قوله وهو يلوم السارد على عدم زيارته له: "**إذن لماذا لم أتغير أنا، وأنت تغيرت" ويستشهد لك بالقرآن، وعماء القلوب لا الأبصار.**"[4] فالردّ هنا كان يستند ويستشهد بالأية الكريمة الواردة في سورة الحج، وهو يستعير معناها لأجل عتاب "الراوي".

هناك أيضا زوجَيْ "كريمة"، وصديقاتها بمعمل الخياطة،... وهذه الشخصيات لم يكن دورها رئيسيا، كمالم تحمل أبعادا دلالية كبيرة، وإنّما أدّت أدوارا تكميلية للأحداث، وفسّرت أو وضّحت بعض المشاهد لتحول دون اختلال توازن وتناسق الحكاية.

لم يكتف الكاتب بهذه الشخصيات (الرئيسية والثانوية) فقط لبناء نصّه، والكشف عن تعدّد الأفكار والتوجّهات الفكرية والثقافية المتعارضة والمتقابلة داخل المجتمع الجزائري، بل أنّه اعتمد مقطعا خاصا بلسان القارئ، ليكشف عن اختلاف الوعي باختلاف الأفراد وتعدّد

---

[1]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 82.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (95-96).

[3]- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي**، ص: 298.

[4]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 78.

توجهاتهم. هذا المقطع لم يكن مقطعا محوريا وأساسيا في تطور أحداث الرواية، إذ يمكن الاستغناء عنه، دون أن يخلّ ذلك بالنص، ومعانيه ومقصديته، إلّا أنّ الروائي تعمّد استغلال إحدى أهم قضايا الرواية الحديثة والمتمثّلة في الاهتمام بمتلقي الخطاب، وكيفية تأثيره على دلالة النص وفاعليته التي تتغير بتغيّر القارئ وخلفياته ووعيه. إذ أكّد "الراوي" على أنّ (**الصورة أو الحكاية لا تكتمل إلا بالآخرين.**)[1] ولأجل توضيح ذلك والاستدلال عليه أورد مجموعة من النصوص على شكل رسالات وصلت "للراوي" من أناس قرؤوا مخطوطة الرواية التي بعثها لهم.

أورد الكاتب أربع وعشرين رسالة، تفاوت أصحابها في العمر، وفي المستوى الثقافي والتعليمي، كما تنوعوا من حيث الجنس والمستوى الاجتماعي. وسأذكر منها جزء من رسالة لمعلّم متقاعد، والتي جاء فيها: **"ما قراته آلمني بشكل ما، وذكرني بالحب، حقا أنت تتلاعب بالمفردات أو تريد إيهامنا بأشياء لا يمكنها أن تحدث في الواقع، ويخيل إلي أنك مثلي محب للشعر، ذواقة له، والشعراء يلعبون بالمفردات، ويقعون بسهولة فريسة الحب الشيطاني، المدمر، لقد أعجبتني طريقتك غير المنتظمة في سرد حكايتك دون أن أفهم جيدا مدلولات ومعاني ما تخفيه عباراتك. في سني لم يعد يهمني أن أفهم، فقط يهمني أن أستمتع، ولقد استمتعت.**"[2] تحدّث المعلّم في رسالته الطويلة عن إعجابه بالمخطوطة، وأشار إلى جماليات اللغة، وإلى براعة استخدام المفردات والشعر، كمّا عبّر في نهاية رسالته عن قلقه على الكاتب، وهو ما يتناسب مع وعيه وثقافته ومستواه التعليمي.

كذلك أورد الكاتب رسالة إمام مسجد يبدأها بالمقطع التالي: **"قال الله تعالى: "إن الله يغفر الذنوب كلّها" آمين. لقد قرأت ما بعثته لي أيها الأخ العزيز، ولقد سررت بكونك تبحث مثلي عن الهداية، والطريق المستقيم في هذا الزمن الذي استحلت فيه المحرمات،**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 144، بتصرّف.

[2]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 132.

وانتشر الفساد في البر والبحر، فأين الملجأ يا أخي الموقر إلا بالعودة لله العزيز الغفور....."[1]

تنبع رسالة الإمام من وعيه الديني، فجاءت الرسالة مشبّعة بالأفكار الدينية، حيث تحدّث الإمام عن المحرمات التي انتشرت بالمجتمع، وضرورة الرجوع إلى الله وطلب الغفران والهداية، كما استعان بالدعاء كمحاولة لتخفيف ألم وحزن الروائي الذي شعر به من خلال النص. ليبرز الكاتب الفكر الذي يحمله المتدينون، والوظيفة السامية التي يقوم بها الإمام في محاولة إصلاح المجتمع عن طريق التوعية الدينية والدعاء بالهداية.

في نفس الوقت أورد رسالة أخرى من رجل متدين آخر، يقول فيها للروائي: "**إذا لم تستح فافعل ما شئت.**"[2] ليبرز اختلاف الوعي الديني عند الأفراد، وتباين استيعابهم للأحكام الشرعية، واختلاف نظرتهم للأمور، وطريقة تعاملهم مع المواقف، وفي ذلك نهي عن تعميم الحكم على الناس، مثل ما حدث بالجزائر مع الفئة المتدينة التي هُمِّشت، ورُبِط لباسها بالإرهاب والفكر المتطرّف...

كما انتقل الروائي بالقارئ إلى وعي طبقة المهتمين بالأدب، فأورد رسالتين من كاتبين يتفقان على أنّه يضيّع وقته ووقت الآخرين، إذ قال له أحدهما: "**ما لم أفهمه يا سيدي المحترم هو أنك تضيع وقتك، ووقت الناس بمثل هذه الخواطر التافهة.**"[3] وأكّد له الآخر: "**لن تصبح كاتبا أبدا ما دمت على قيد الحياة.**"[4] بينما شجعته رسالة أخرى لناقد قال له: "**واصل أنت على الطريق.**"[5]

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 135.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 138

[3]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 137.

[4]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[5]- **المصدر نفسه**، ص: 138.

برز أيضا وعي فئة المجاهدين والثوريين، من خلال رسالة لمجاهد الأمي اكتفي بقول: "**البلاد أداها الواد**"[1]، ورسالة أخرى لمجاهد متعلم نصحه بتبني بطولات الأجداد، قائلا: "يا **أخي ارحم نفسك وارحمنا، تكلموا عن بطولات أجدادكم، بدل هذه الهرطقات الفاحشة.**"[2] وفي ذلك رؤية ثورية، وفكر البطولات، الذي منع الجزائر من التقدّم وتحقيق الازدهار.

أمّا الوعي المادي فظهر عند التاجر الذي سأله: "**كم ستربح من نشر هذه الرواية؟**"[3] وقد كشفت هذه الرسالة عن انتشار الفكر القائم على الربح والخسارة بالمجتمع، ظهر هذا الوعي أيضا عند الناشر الذي قال له: "**يمكننا نشر روايتك على حسابك الخاص.**"[4] ممّا يؤكّد الارتباط الوثيق بين نظرة الإنسان للأمور وطريقة تفاعله معها، وخلفياته الفكرية ورؤية للواقع والعالم.

كما أورد الروائي رسالة لعاهرة، وأخرى لامرأة مطلقة، وسجين رأي عام، ومواطن سوريالي، مريض في مصحة عقلية، وهناك ممضي باسم قبيح، ورسائل ألفاظها عنيفة وقبيحة... كلّها كشفت عن تنوّع الأفكار والإيديولوجيات داخل المجتمع الواحد، ووضّحت ارتباط أفكار الفرد بالحياة التي يعيشها، وبالوقائع والأحداث التي تؤثّر على نفسيته وأفكاره.

تراوحت الرسائل التي وصلت للروائي بين معجبين مثل: الطالب الثانوي الذي قال للكاتب:"**ما يؤلم في أوراقك هاته، هو أنها تعكس مشاعر صادقة تعيش تحت وطأة قسوة الواقع**"[5]، وبين منتقدين لها مثل رسالة غير ممضية يقول له صاحبها: "**قصتك قذرة تستحق عليها الشنق.**"[6] بينما كان هناك من يتهمه بالجنون والغباء.

---

[1]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[2]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 139.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 140.

[5]- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، ص: 138.

[6]- **المصدر نفسه**، ص: 137.

تعتبر الرسائل من الطرق غير مباشرة التي تقدّم بها الشخصية نفسها، وقد تنوعت بين نقد لاذع وآخر معجب، وبين رافض مستهجن ومشجع، وبين معلوم الهوية ومجهول الهوية، وبين الرأي الفني وبين الرأي المادي، وبين العامي والفصيح،... ومن خلال قراءتي لهذه الرسائل لاحظت أنّ كلّ قارئ عنده توجه مختلف في قراءته للنص، يخضع ويتأثّر بتعليمه وطبقته الاجتماعية وحياته،... التي كان لها تأثير قوي على فهم واستيعاب النص المقروء، وإيصال دلالاته ومعانيه. كما أنّها كشفت عن الوعي المختلف والتنوع الثقافي في أوساط المجتمع الجزائري، والتحوّلات التي طرأت على وعي الأفراد كذلك.

في ختام هذا الفصل؛ تبيّن لي أنّ الكاتب يشتغل على معالم شخصياته وأبعادها، وينوّع من انتماءاتها الاجتماعية والطبقية، وتوجّهاتها الفكرية والسياسية، والثقافية،... ليخلق صراعات متعدّدة تظهر اختلاف الوعي المجتمعي بين الأفراد، وتبرز المفاهيم والأفكار الحقيقية والزائفة، الصحيحة والخاطئة. كما أنّ الغوص في أعماق الشخصيات، وتمحيص ذاكرتها، كشف عن الكثير من الحقائق، وفضح وفسّر أسباب الأوضاع الراهنة بالبلاد، كما علّل طغيان الشعور بالقهر، واليأس، والإغتراب. وبذلك ساهمت الشخصيات في بناء المعنى، وبثّ الدلالات، وعكس المعطى الإيديولوجي المقصود.

الفصل الثالث:

بنية المكان وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، في رواية "أشباح المدينة المقتولة":

المبحث الأوّل: مفهوم المكان:

المطلب الأوّل: مفهوم المكان:

المطلب الثاني: جدلية المكان والفضاء والحيز في الدراسات النقدية"**espac place lieu**":

المبحث الثاني: المكان في العمل الأدبي وأنواعه:

المبحث الثالث: دلالة المكان في رواية "أشباح المدينة المقتولة" وعلاقتها بالتحولات المجتمعية بالجزائر:

المطلب الأوّل: ثنائية المكان الواقعي والمكان المتخيل (الروائي) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":

المطلب الثاني: ثنائية (المكان المغلق والمكان المفتوح) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":

المطلب الثالث: ثنائية مكان (الإقامة والانتقال) في رواية "أشباح المدينة المقتولة"

الفصل الثالث: بنية المكان وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، في رواية "أشباح المدينة المقتولة":

يعدّ المكان واحدا من أهمّ العناصر البنائية التي استندت عليها الرواية لعكس الواقع والتعبير عن مختلف قضاياه وتحوّلاته، فتشرّبت بمختلف القيم الروحية والحضارية، والتجارب الإنسانية، ممّا جعلها تتبوّأ مكانة هامة في الساحة الإبداعية، بوصفها ديوانا لحياة الإنسان، ومرجعية للدارسين للكشف عن خبايا المجتمع وتحوّلاته، وفضح ما هو مسكوت عنه. وهذا ما سأوضحه في هذا الفصل، حيث سأحاول استنطاق المكان، لتجلية المعاني والدلالات التي ينطوي عليها، ورفع الستار عن العوالم الخفية للفرد والمجتمع، وكذلك كشف طريقة بناء الروائي لفضاء نصّه وتنمية وتحريك أحداثه، تأسيسا لرؤيته ومقصديته.

المبحث الأوّل: مفهوم المكان:

المطلب الأوّل: مفهوم المكان:

عرف مفهوم المكان اختلافا وتباينا كبيرا بين الفلاسفة وعلماء اللغة، والفيزيائيين والأدباء،... نظرا لطبيعته أوّلا، ثم اختلاف زوايا الدراسة، ووجهات النظر بحسب تخصص كلّ فئة، إذ نجد من ربط مفهومه بالحيز الجغرافي، ومنهم من ارتقى به إلى المفهوم الدلالي الذي يحيل إلى الوضع الاجتماعي، والسياسي والثقافي،... والذي يتشرّبه المكان من الفرد، ثم يصبح يفرضه عليه. ولذا سأحاول تقديم بعض المفاهيم التي تفيدني في دراستي، وتساهم في توضيح الأسس التي جعلت الروّاة يستندون عليه في بناء دلالاتهم النصية.

1-المفهوم اللّغوي للمكان:

اتّفق علماء اللغة على مفهوم مصطلح المكان من الناحية اللغوية، فقد ورد بمعنى الموضع في القرآن الكريم الذي يعتبر المصدر الرئيسي للغة العربية، إضافة لتوافق معناه في مختلف المعاجم العربية. فقد ذكر الله تعالى المكان باللفظ الصريح في كتابه المبين في أكثر من موضع، فجاء في قوله تعالى في سورة مريم: ﴿**واذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ اِنتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**﴾[1] والمكان هنا بمعنى الموضع والمستقر. كما قال أيضا عزّ وجلّ في نفس السورة: ﴿**فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا**﴾[2] وهنا جاء المكان بمعنى موضع الهروب والملجأ. وقال أيضا في سورة النحل: ﴿**وَإِذَا بَدَّلْنَا آيَةً مَّكَانَ آيَةٍ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُنَزِّلُ قَالُوا إِنَّمَا أَنتَ مُفْتَرٍ بَلَ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ**﴾[3] وفي هذه الآية جاء المكان بمعنى التبديل والتغيير، كذلك ورد المصطلح في سورة "يس" في قوله تعالى: ﴿**وَلَوْ نَشَآءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمْ فَمَا اسْتَطَاعُوا مُضِيًّا وَلَا يَرْجِعُونَ.**﴾[4] وقد تمّ تأويل "مكانتهم" بمعنى المنزلة والموضع والمكانة.

نفس المعنى اعتمدته المعاجم العربية، حيث أورده "ابن منظور" في معجم "لسان العرب" في باب الميم تحت جذر "أمكن"، معتبرا أنّ (**المكان الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع.**)[5] كما أورده في مادة "كون" (**والمكانة المنزلة**)[6] ويتكرّر بمعنى الموضع في معجم "تاج العروس" للزبيدي؛ الذي أورده في باب الميم فصل النون، معتبرا أنّ "**المكان الموضع الحاوي**

---

[1]- سورة **مريم**، الآية: 16، ص: 245.

[2]- سورة **مريم**، الآية: 22، الصفحة نفسها.

[3]- سورة **النحل**، الآية: 101، ص: 223.

[4]- سورة **يس**، الآية: 67، ص: 356.

[5]- جمال الدين محمد أبو الفضل بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، المجلد: 13، المادة: (مكن)، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص: 414.

[6]- **المصدر نفسه**، المادة نفسها، ص: 413.

للشيئ، وعند بعض المتكلمين هو عرضٌ واجتماع جسمين، حاو ومحوي."[1] كما ورد بنفس المعنى في معجم اللّغة والأعلام، الذي فصّل في المفردة من خلال العمليّة الاشتقاقيّة فالمكان فيه "**هو جمع أمكنَة وأمكُن وجج أماكن: الموضع (وهو المفعل من الكون). يقال هو من العلم بمكان أي له فيه مقدرة ومنزلة، ويقال "هذا مكان هذا" أي بدله.**"[2] وهو نفس ما ورد في المعجم الفلسفي، حين جاء فيه أنّ: "**المكان الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (lieu) المحدد الذي يشغله الجسم. تقول مكان فسيح، ومكان ضيق. وهو مرادف للامتداد (Etendue).**" [3] وبذلك يتبيّن أنّ معنى المكان متفق عليه بين القرآن الكريم وبين بطون مختلف المعاجم العربية، وكلّها تعتبره بمعنى الموضع.

2 –المفهوم الفلسفي للمكان:

يعتبر المكان من أهم المباحث الطبيعية التي اشتغل عليها الفلاسفة، إذ عرّفه "أرسطو" بأنّه "**الحد اللامتحرك المباشر للحاوي.**"[4] وبذلك جعل من المكان الخط الفاصل بين شيئين جامدين وقد اتفق معه تلميذه "أفلاطون"، الذي اعتبر أنّ المكان هو "**السطح الباطن من الجِرم الحاوي المماس للسطح الظاهر.**"[5] مركّزا على الأبعاد المشكلة للمكان (الطول والعرض والارتفاع مع الفراغ الذي يشغله الجسم المحوى).

---

[1]– محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، **تاج العروس، (من جواهر القاموس)، ج9**، باب: النون، فصل: الميم، تحقيق: نواف الجراح، مراجعة: سمير شمس، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2011، ص: 762.

[2]– لويس معلوف، **المنجد في اللّغة والأعلام**، طبعة المئوية الأولى، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 43، 2008، ص: 771.

[3]– جميل صليبا، **المعجم الفلسفي، (بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية)**، ج2، دار الكتاب البناني، بيروت، لبنان، مكتب المدرسة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982، ص: 412.

[4]– فاروق عبد المعطي، **نصوص ومصطلحات فلسفية**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 126.

[5]– سيف الدين الآمدى، **المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين**، تحقيق وتقديم: محمود الشافعي، مكتبة وهبة القاهرة، ط2، 1993، ص: 96.

ليذهب "كانط" أبعد من ذلك حين اعتبر أنّ: "**المكان حدس حسي خالص له خصائص للمكان الإقليدي ذي الأبعاد الثلاثة،**"[1] وهو ما أكّده الفيلسوف المعاصر "ديكارت Descarte"، حين اعتبر أن المكان: "**هو ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادي، فامتداد المادة وتحيزها ليس عرضا طارئا عليها بل هو صورتها وماهيتها، فالمكان إذا جوهر وليس في الكون خلاء.**"[2] فهما يجمعان بين المفهوم الإقليدي والجوهري الذي يجعله أساس كيان الأجسام.

أمّا "إسحاق نيوتن Isaac Newton" ف"**وجهة نظره تختلف عن وجهة نظر (ديكارت). فهو يؤمن بوجود مكان مطلق لا علاقة له بالأشياء الخارجية ولا يتغير بتغير الأشياء في حركتها وتنوعها.**"[3] فهو يعتبره أساس وجود الشير وخاصيتة وليس جوهرا له.

لم يختلف الفلاسفة المسلمين في تعريفهم للمكان عن ما ذهب إليه الغربيون، إذ نجد "الكندي" يعرّفه بأنّه: "**السطح الذي هو خارج الجسم الذي يحويه المكان**"[4]، كما عرّفه أنّه: "**نهايات الجسم؛ ويقال: هو إلتقاء أفقي المحيط والمحاط به.**"[5] فالمكان عنده هو ما يحوي الجسم من الخارج، كذلك "الفرابي" فيرى أنّ "**سطح الجسم الحاوي وسطح الجسم المحوى يسمى مكانا وليس للفراغ وجود.**"[6] أي أنّه يلغي وجود الفراغ، ويعتبر ما يحيط بالجسم مكانا وليس فراغا. نفس الشيء بالنسبة "لابن سينا" الذي يعرّف المكان أنّه: "**السطح الباطن من الجرم الحاوي**

---

[1]- محمد يعقوبي، **الوجيز في الفلسفة، (للمترشحين للبكالوريا)**، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط3، 1984، ص: 350.

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 349.

[3]- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[4]- يعقوب أبو يوسف الكندي، **رسائل الكندي الفلسفية**، ج2، تحقيق ونشر: محمد عبد الهاددي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1953، ص: 30.

[5]- **المصدر نفسه**، 1950، ج1، ص: 167.

[6]- فوزي عطري، **الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة**، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 39.

المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي"[1]، وهم بذلك قد اتفقوا مع "أرسطو" في مفهومه للمكان.

كما عرّفه "أبو حامد الغزالي" بأنّه: "**السطح الباطن من الجوهر الحاوي، المماس للسطح الظاهر من الجسم المحاوي.**"[2] وبذلك هو أيضا لا يختلف عنهم في كونه السطح الحاوي للجسم المحوي. وقد صرّح أنّه نفس تعريف "الجرجاني".

أمّا "أبو الحسن علي الآمدي"، فتعمّق أكثر في تحديده لمفهوم المكان، حيث فرّق بينه وبين مصطلح "الحيز" ومصطلح "الخلاء"، (**إذ يرى أن الحيز عبارة عن المكان، أو تقدير المكان. أما الخلاء عنده فعبارة عن بعد قائم لا في المادة من شأنه أن يملأه الجِرم.**)[3] وهو بذلك قد فصّل في مفهوم المكان الذي اعتبره حيزا للجسم وهو ما ذهب إليه باقي الفلاسفة، لكنّه فضّل مصطلحا آخر له هو "الحيز"، كما فرّق بينه وبين الخلاء الذي أنكر وجوده "الفرابي".

بينما حدّد الفلاسفة وعلماء الهندسة المحدثين مفهوم المكان بأنّه "**وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو للأجسام المستقرة فيه**"[4]، وهو "**ذو ثلاثة أبعاد حتى أنّه يحوي الأجسام المستقرة فيه وكأنه وعاء كبير تحدث في داخله حركات الأجسام.**"[5]

من التعاريف السابقة، يتّضح أنّ معظم الفلاسفة اتفقوا في التعريف العام للمكان، واعتبروا أنّه السطح الحاوي لجسم محوي. أي؛ أنّهم اهتموا بالمعنى الجغرافي للكلمة فقط، دون اهتمام بدلالاته وعلاقته بالواقع والفرد والمجتمع.

---

[1]- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج2، ص: 412.

[2]- محمد أبو حامد الغزالي، **معيار العلم في المنطق**، شرح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2013، ص: 294.

[3]- سيف الدين الآمدى، **المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين**، ص: 96، بتصرّف.

[4]- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج 2، ص: 412.

[5]- فاروق عبد المعطي، **نصوص ومصطلحات فلسفية**، ص: 126.

3-المفهوم السردي للمكان:

إنّ الاهتمام بعنصر المكان كآلية لدراسة الأعمال الأدبية، جاء متأخرا مقارنة مع العناصر الأخرى التي يقوم عليها الإبداع الأدبي. إذ لم ترتكز عليه الدراسات إلّا في القرن العشرين، بعد صدور كتاب "جماليات المكان" لصاحبه "غاستون باشلار Gaston Bachelard"، وقد أكّد أهمية هذا الكتاب مترجمه "غالب هلسا"، حين قال: (**ما كنت أفهمه من مصطلح المكانية قبل قراءتي لهذا الكتاب هو المكان الأليف، وبعدما قرأته تبين أنّ المكانية تذهب لأبعد من ذلك، فهي تتصل بجوهر العمل الفني.**)[1] حيث أوضح "باشلار Bachelard" في هذا الكتاب أهمية دراسة المكان في الأعمال الأدبية، وما يكتنفه هذا العنصر من دلالات وإيحاءات تساهم في إثراء النص، وتعميق دلالاته.

ذلك "**أن الموضعة المكانية تنتج صدقية (la véracité) النص، أي؛ أن المكان يجعل النص يتقدم للقارئ على أنّه حقيقي.**"[2] وهذا بفضل ما يمنحه هذا العنصر للكاتب من قدرات بنائية وتكثيفية لدلالة النص، إذ يوظفه الروائي لتجسيد أفكاره ورؤاه، "**بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث.**"[3] فالكاتب يختار بعناية أماكن أحداث روايته، ويصوّرها بعناية لتجسّد الفضاء الذي يحتضنها، وتشكّل الشفرة بين الكاتب والقارئ، والرابط بين الواقع والخيال، والعلاقة بين الأنا والآخر.

وبذلك منح علم السرديات المكان أبعادا ودلالات متعدّدة، عكس ما فعله اللغويون والفلاسفة والفيزيائيون، الذين منحوه معنا مجردا. حيث ارتكز النقاد في تعريفاتهم على مدلولاته

---

[1]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص: 6. بتصرّف.

[2]- عزيز القاديلي، **الصورة، الإنسان والرواية: عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى**، E-Kutub Ltd، لندن، ط2، نيسان-أبريل 2018، ص: 256.

[3]- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 32.

وأهميته داخل النص، وأنا بهذا لا أنفي ارتكازهم على تلك المفاهيم اللغوية والفلسفية، وهو ما يتوضح من خلال التعاريف الاصطلاحية التي سأدرجها فيما يلي:

أذكر من النقاد الغربيين، "جيرالد برنس Gerald Prince" الذي عرّف المكان السردي بأنّه: "**المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمانها، مكان القصة)، والذي تحدث فيه اللحظة السردية.**"[1] وبذلك ربط تعريف المكان بدوره المهم في تشكيل الأحداث السردية، ومختلف وقائع النص. وهو المفهوم الذي ذهب اليه "يوري لوتمان Lotman Youri"، في تحديده لمفهوم المكان، حيث ذهب إلى أنّه "**مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة...الخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، والمسافة،...)**"[2] وبذلك انطلق هو الآخر في تحديده لمفهوم المكان من الفضاء الذي تشغله الشخصيات وتدور فيه الأحداث.

أمّا "جان فيسجبير Jean weisgerber" فعرّفه في قوله: (**إنّ المكان في السرد لا يخضع للتحديدات الفيزيائية الصارمة، ففضاء الرواية مكان منته وغير مستمر ولا متجانس وهو يعيش على محدوديته، كما أنه فضاء مليئ بالحواجز والثغرات وخاص بالأصوات والألوان والروائح، وباختصار فإنه ليس فيه أي شيئ إقليدي.**)[3] وبذلك أكّد هذا الباحث على اختلاف المكان السردي عن المكان الفيزيائي، فهو لا يتحدّد بمعالم واضحة تبيّن أبعاده، وإنّما يتحدّد بالشخصيات والأحداث، ويتأطّر بالدلالات التي يحيل إليها.

---

[1]- جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد برري، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 214.

[2]- يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني**، ترجمة: سيزا قاسم دراز، من كتاب: يوري لوتمان وآخرون، **جماليات المكان**، عيون المقالات للنشر، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص: 69.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 36، بتصرّف.

ليتعمّق "غاستون باشلار Gaston Bachelard" أكثر من ذلك عندما تحدث عن المكان وعلاقته بالإنسان في قوله: "**إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو قد عاش فيه بشرا ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تمييز، أنّنا ننجذب لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية لتكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية.**"[1] وهو بذلك قد تجاوز المفهوم الجغرافي والفضائي للمكان، ومنحه جمالية مرتبطة بعلاقته مع الإنسان وخبراته وتجاربه، واحتياجاته،...

في حين أنّ "هنري متيران Henri Mitterand" اعتبر أنّ المكان "**هو مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.**"[2] فحسبه المكان هو الذي يضفي الصبغة الواقعية على العمل المتخيّل، وبذلك جعل المكان أساس مصداقية النص.

لقي المكان اهتماما كبيرا من قبل النقاد والدارسين العرب، بعد أن اطلعوا على الدراسات الغربية التي سبقتهم لذلك، أذكر منهم الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" الذي عرّفه على أنّه "**كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا؛ من حيث نطلق الحيز، في حدّ ذاته، على كل فضاء خرافي، أو أسطوري، أو كل ما يندّ عن المكان المحسوس: كالخطوط، والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والأشياء المجسّمة مثل الأشجار والأنهار، وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيّر.**"[3] وبذلك حدّد مفهومه من خلال التعريف اللغوي والفلسفي للمكان باعتباره فضاء هندسي.

بينما حدّده الناقد "حسن بحراوي": "**بوصفه شبكة من العلاقات ووجهات النظر، التي تتضامن مع بعضها البعض لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث. فالمكان**

---

[1]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ص: 31.

[2]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 65.

[3]- عبد الملك مرتاض **تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "رقاق المدق"**، سلسلة المعرفة، علوم اجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص: 245.

يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية. لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي الى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه."[1] أي؛ أنّه أشار إلى أهميته في إبراز رؤية الكاتب للعالم، ودوره في إظهار الأوضاع الاجتماعية من خلال تنوّع المكان داخل النص، وكذلك تعدّد التغيّرات الطارئة عليه.

كما ورد تعريفه في معجم السرديات بأنّه: "**ما يصوغه النص السردي.**"[2] بمعنى أنّ المكان ينشأ بحسب ما تفرضه الأحداث الروائية، وما تحتاجه الحبكة السردية، أو ما يفسّر تصرفات وطبائع الشخصيات،... وهو ما صاغته الناقدة "سامية أسعد" في قولها: "**هو ذلك الحد الفاصل بين الداخل والخارج، وبين المشاهد التي تروي التجربة الذاتية والمشاهد التي تروي تجربة الآخرين.**"[3] فهي تجعل منه الرابط بين الواقع والمتخيّل، بين الذات والقارئ، وبين النص والعالم، فهو بمثابة الأرضية الأولية للعمل السردي.

وخلاصة القول أنّ جميع النقاد اتّفقوا على أهمية هذا العنصر في العمل السردي، وعلى دوره في إيصال مقصدية الأعمال الفنية المتخيلة.

المطلب الثاني: جدلية المكان والفضاء والحيز في الدراسات النقدية"، espace place lieu":

إنّ الباحث في عنصر المكان وجمالياته داخل النص السردي، يجد اختلافا كبيرا في اعتماد المصطلحات، فبعض النقاد يعتبرون أنّ الفضاء والحيز مرادفين للمكان، مثل الناقد "حسين

---

[1]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 32.

[2]- محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفرابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، ط1، 2010، ص: 309.

[3]- أحمد زنير، **جمالية المكان في قصص إدريس الخوري**، دار التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص: 27.

مناصرة" الذي لا يفرّق بينها، فبالنسبة له المفردات الثلاث تصبّ في نفس المعنى العام، وذلك ما يهمه.

بينما يصرّ الآخرون على اختلاف المفاهيم، مثل الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض"، الذي فرّق بين هذه المصطلحات، ورأى أنّ الفضاء **"معناه مجازيا في الخواء والفراغ فيما الحيز ينصرف استعماله إلى النشوء، الوزن، الثقل، والجسم والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده."**[1] وهذا الاختلاف أدخل الباحثين في متاهة من المصطلحات والمفاهيم التي تمسّ بالدراسات النقدية للمكان الروائي. ولهذا سأحاول تقديم بعض الآراء ووجهات نظر بعض النقاد، للوصول إلى حقيقة ترادف واختلاف هذه المصطلحات.

فإذا أخذنا مصطلحي المكان والفضاء، نجد أنّ الناقد "حسن بحراوي"، قال: "**أن المكان أو الفضاء الروائي...**"[2] وهذا يعني إمكانية استعمال المصطلحين للدلالة على نفس المعنى. بينما نلاحظ أنّ الناقد المغربي "حميد الحمداني"، قد فرّق بين المصطلحين، في قوله: "**إن الفضاء في الرواية هو: أوسع وأشمل من معنى المكان.**"[3] وجعل المكان جزءا من الفضاء. وحدّد أربعة أشكال من الفضاء هي: (**الفضاء الجغرافي" وهو مقابل لمفهوم المكان ومتولدا عن طريق الحكي ذاته وهو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، ثم "فضاء النص" وهو فضاء مكاني أيضا وهو متعلق بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية. وبعدها يأتي "الفضاء الدلالي" وهو الذي يشير إلى الصورة التي تخلقها صورة الحكي، وأخيرا "الفضاء كمنظور" ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال.**)[4] ومجموع هذه العناصر الأربعة يشكل "الفضاء الروائي"، حيث واصل "الحمداني" قائلا: "**المكان يمكن أن يكون**

---

[1]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، عالم المعرف، العدد: 420، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، ديسمبر 1998، ص: 121.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 20.

[3]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)**، ص: 63.

[4]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)**، ص: 62، بتصرّف.

فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي."[1] وبذلك جعل المكان مرادف للفضاء الجغرافي الذي هو شكل من أشكال الفضاء.

دعّم هذا التصوّر النقدي "سمر روحي الفيصل" الذي ميّز بين الفضاء الرّوائي والمكان الّروائي، في قوله: "**الفضاء الرّوائي والمكان الرّوائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومهما مختلفا، (...) ولكنّنا حين نضع مصطلح المكان في مقابل الفضاء بغية التّمييز بين مفهومها فإننا نقصد بالمكان المكان الرّوائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الرّوائي أمكنة الرّواية جميعها.**"[2] وبالتالي فإنّ الفضاء عندهم أوسع من المكان.

كما وافقهم على ذلك الناقد "محمد بنيس"، حين أكّد على الإختلاف بين المصطلحين انطلاقا من منظور "مارتن هايدغر Martin Heidegger" لهذه المسألة، حيث فصل بينهما في قوله: "**المكان منفصل عن الفضاء، وأنه سبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان.**"[3] مصرّحا بأنّ معنى الفضاء ليس نفسه المكان، وأنّ هذا الأخير جزء من الأوّل ومؤسّس له.

في نفس السياق، وجدت بعض الآراء التي تؤكّد على اختلاف مصطلحي المكان والحيز، إذ اعتبر "عبد المالك مرتاض" أنّ "**المكان يدل على ما هو جغرافي مائل بتفاصيله، أمّا الحيز فيدل على ماهو غير ذلك في النص.**"[4] أي أنّ المكان عنده هو الحدود الجغرافية التي تجري فيها الأحداث بينما يبدأ الحيز عند حدود ونهاية المكان، ليشمل غيرها في النص (الوصف، السرد، الحوار)، وهو بذلك لا يعتبرهما مترادفين.

---

[1]- **المرجع نفسه**، ص: 63.

[2]- سمر روحي الفيصل، **الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية**، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت، دمشق، (د.ط)، 2003، ص: 72.

[3]- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: (بنياته وإبدالاته–الشعر المعاصر)**، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص: 115.

[4]- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سميائية لرواية "زقاق المدق")**، ص: 245.

أمّا في النقد الحديث، فقد أُعتبر الفضاء الرّوائي هو نفسه الحيّز الروائي، لأنّ كلاهما أشمل من المكان، مع تأكيده على أنّه يفضل استعمال مصطلح الحيز بدل مصطلح الفضاء، معلّلا ذلك في قوله: "**إنّ مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيّز: لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثّقل والحجم والشّكل،... على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الرّوائي على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده.**"[1] فهو يعتبر أنّ الفضاء عاجز عن أداء المعاني بسبب ارتباط معناه بالخواء والفراغ، عكس معنى الحيّز الذي يوحي بالإمتلاء والثّقل.

تعدّد الأراء في هذا الموضوع، فرض عليّ أن أعتمد على المعنى اللغوي لهذه المصطلحات ومقارنتها، لأحدّد حل لإشكالية تطابق المصطلحات واختلافها.

وجدت في معجم "لسان العرب لابن منظور"؛ أنّ المكان –كما سبق الذكر–قد ورد في باب الميم تحت جذر "أمكن"، باعتباره "**الموضع**"[2] كما أورده في مادة "مكن" بمعنى: "**المكانة المنزلة**"[3]، "**والمكان الموضع.**"[4] بينما ورد مصطلح "الحيز" تحت مادة (حوز): بمعنى "**حوز الدار وحيزها: ما أنظم إليها من المرافق والمنافع، يقال فلان مانع لحوزته أي لما في حيزه، حمى حوزة الإسلام في حدوده ونواحيه.**"[5] أمّا الفضاء فقد ورد بمعنى" **المكان الواسع من الأرض.**"[6]

أمّا في "المعجم الوسيط"؛ فقد ورد بمعنى "**الموضعُ والمكَانُ المنزلةُ. يقال: هو رفيع، المكان. والموضع، والجمع: أَمْكِنَةٌ.**"[7] بينما جاء الحيّز بمعنى "**كل جمع منظّم بعضه إلى بعض**

---

[1]– عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 121.

[2]– جمال الدين محمد أبو الفضل بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، المجلد: 13، المادة: (مكن)، ص: 414.

[3]– **المصدر نفسه**، المجلد نفسه، المادة نفسها، ص: 413.

[4]– **المصدر نفسه**، المجلد نفسه، المادة نفسها، ص: 414.

[5]– جمال الدين محمد أبو الفضل بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، المجلد: 5، المادة: (حوز)، ص: (342–343). بتصرّف.

[6]– **المصدر نفسه**، المجلد: 15، المادة: (فضا)، ص: 157.

[7]– إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج1، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، استانبول، تركيا، مجمع اللغة العربية، ط2، (د.ت)، ط4، 2004، ص: 806.

والمكان، وحوز الدّار: ما أنظم إليها من المرافق والمنافع، ويقال في حيّز فلان في كنفه..."[1]

أمّا الفضاء فقد حُدِّد بأنّه "**الفَضَاءُ ما اتَّسع من الأرض. والخالي من الأرض.**"[2]

من هذه النماذج، تبيّنت أنّ المعاجم العربية قد اتفقت على المعاني والدلالات التي أوردناها لهذه المصطلحات، حيث عرّفت المكان بكونه موضع محدّد الأبعاد، بينما اعتبرت الحيّز ما يحيط بالمكان انطلاقا من نهايته، أمّا الفضاء فحدّدته بأنّه رقعة جغرافية من الأرض ممتدة وواسعة.

وانطلاقا منها يمكنني القول أنّه بالرغم من التشابه الظاهر على معان هذه المصطلحات، كونها ترتبط بالإطار الذي تجري فيه أحداث الرواية وتعيش فيه شخصياتها. إلّا أنّ كلّ مصطلح يحمل مفهوما خاصا به يختلف عن الآخر من حيث الحدود والإتساع والضيق، وبالتالي وجب الحذر وتحري المفردة الصحيحة للدراسة.

المبحث الثاني: المكان في العمل الأدبي وأنواعه:

إنّ الاهتمام الشديد الذي حظي به المكان الروائي من قبل النّقاد والدارسين، جعلهم يقسّمونه إلى أنواع قد تصل إلى ثلاثين نوعا حسب "شاكر النابلسي"، وذلك وفق معايير دلالية ورمزية، ومقاييس بنائية وفنية، تسهم في فتح العالم الروائي على العالم الواقعي، وتزيد من شساعة العالم الروائي، وكذلك ترفع من سرعة حركية وتنامي السرد. إلاّ أنّني سأتطرّق لما وظّفه الكتّاب في كتاباتهم الروائية فقط، مثل المكان الواقعي والمتخيل، المغلق والمفتوح، مكان الإقامة والانتقال. فهذه الأماكن غالبا تضمر في داخلها الأنواع الأخرى مثل: المكان النفسي، والاجتماعي،...

ومن الملاحظ أنّ الكتّاب غالبا ما يقومون ببناء فضائهم الروائي على شكل ثنائيات وتقاطبات ضديّة رئيسية، تندرج ضمنها أماكن مختلفة بدلالات وأبعاد متنوّعة. ورغم اختلاف

---

[1]- **المصدر نفسه**، الجزء نفسه، ص: 206.

[2]- **المصدر نفسه**، الجزء نفسه، ص: 694.

النقاد في تحديد هذه الثنائية المكانية، إلّا أنّ معظمهم أجمع على تقسيمه إلى قسمين متضادين، فتشكّلت بذلك عدّة ثنائيات مكانية لدراسة دلالاته، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تقسيم النقاد للمكان إلى مكان واقعي وآخر روائي، وقد عُرِّف "المكان الواقعي" بأنّه: "**ما كان له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية المعروفة والمتداولة التي لا خلاف على تحديدها.**"[1] بينما عُيِّن "المكان الروائي" بكونه المكان الذي "**لا يوجد إلّا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace verbal بامتياز. (...)، لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان لنفسه.**"[2] أي أنّ المكان في النص يكون إمّا مكانا واقعيا موجود داخل النص وخارجه، بحيث يمكن للقارئ أن يعاينه على أرض الواقع، وإمّا مكانا متخيّلا يتشكّل عن طريق النسيج اللغوي، وتتحدّد أبعاده ومعالمه داخل النص الروائي فقط.

كما فرّق "محمد بوعزة" بينهما في كتابه "تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)" بقوله: "**إذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، متصل داخل، خارج،..) فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي. – إضافة على أبعاده المكانية يتميز بكونه:**

– فضاء لفظي: "لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي كل الأماكن التي ندركها بالبصر آو السمع فإنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجمع أجزائه."

–"فضاء ثقافي": إذ أن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاءا ثقافيا بمعني أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها ومن هنا

---

[1]– محمد صابر عبيد، وسوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 237.

[2]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 27.

يتميز فضاء السرد نتيجة طابعه اللفظي الخالص عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء لأنها فضاءات مجردة، تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية."

– "فضاء متخيل": يتشكل داخل عالم حكائي في راوية متخيلة تتضمن أحداث وشخصيات إذ يكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليه وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية (الجغرافية المكانية) يملك جانبا حكائيا تخيليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية."[1] بمعنى أنّ المكان الروائي هو الذي يتشيّد بفعل اللغة حسب تصورات الكاتب ومتطلبات النص لتحريك وتنمية السرد، فلا ندركه إلّا بالتخييل، كما أنّه يحيل القارئ إلى المعاني والدلالات باعتباره رمز دلالي يحمل في زواياه أبعادا ثقافية متعدّدة.

ومن المعلوم أنّ المكان الروائي قد يتطابق أو يتشابه مع المكان الواقعي في بعض الروايات؛ وقد أرجع البنيويون ذلك إلى الوظيفة الإيهامية أو المرجعية التي يؤديها المكان الروائي في الروايات، حيث يرى "يوري لوتمان lotmain Yori": أنّ "**من صفاته أنه متناه غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني.**"[2] يستند الكاتب على المكان الواقعي، لبناء معالم المكان الروائي، ويحمّله أبعادا متنوّعة، ودلالات مختلفة، تعبّر عن أفكاره ورؤيته للعالم، دون أن يتطابق ذلك بالضرورة مع المرجعية الأصلية، التي قد ينفيها ويحوّرها بما بتناسب مع أرائه، ووعيه الذي يحاول إقناع القارئ به.

قسّم "غاستون باشلار Gaston Bachelard" المكان الروائي إلى نوعين أيضا، لكن على أساس إنساني، حيث ميّز بين "**الأمكنة الأليفة والأمكنة المعادية، أمكنة الألفة هي التي**

---

[1]– محمد بوعزة، **تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)**، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص، ص: (99-100).

[2]– يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني**، ترجمة: سيزا قاسم دراز، من كتاب: يوري لوتمان وآخرون، **جماليات المكان**، ص: 68.

نحب وهي أماكن مرغوب فيها، (...) وبالمقابل فإن المكان المعادي بمكان الكراهية والصراع."[1] يقوم تقسيم "باشلار Bachelard" على أساس محبة وبغض الشخصية للمكان، أي أنه يركز على الإحساس والإنطباع الذي يتركه المكان في الشخصية، وعلى الذكريات التي يحيها فيها، والتي تحدّد تصرفاتها وتحركاتها، وتؤثّر بالضرورة على الأحداث العامة للنص.

بينما اعتمد "حسن بحراوي" ثنائية "الانغلاق والانفتاح" أو "الانتقال والإقامة"، حيث ميّز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة بوصفها أقسام رئيسية وتقاطبات أصلية، تتفرع بدورها إلى تقاطبات أخرى تعكس جوانب أخرى من المجتمع، وقد عرّف أماكن الانتقال على أنها "**مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي... الخ**"[2] أي أنّه حدّد "أماكن الانتقال" أو "الأماكن المنفتحة" بكونها ملكيات عمومية، تنتقل إليها الشخصيات وتتواصل وتتشارك فيها مع الآخرين، بينما حدّد القطب الثاني من الثنائية تحت مسمى "أماكن الإقامة" أو "الأماكن المنغلقة"، وأدرج تحتها "**أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الاقامة الاجبارية (المنزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والشعبية، القديمة والجديدة، الضيقة والمتسعة، الآهلة والخالية، القريبة والنائية إلخ.**"[3] هذه الثنائية القطبية في مجموعها تعطينا الشكل النهائي للعمل الإبداعي، والمعنى الدلالي له. مع ضرورة الإشارة إلى أنّ المكان الواحد قد يوظّف كمكان منفتح، بينما يوظّف أحيانا أخرى كمكان منغلق بالنسبة لشخصيّة أخرى أو في نص مختلف، وهذا بحسب تأثيرها على الشخصية، ومدى حريتها أوتقيّدها في ذلك المكان.

---

[1]- محمد بوعزة، **تحليل النص المسردي، (تقنيات ومفاهيم)**، ص: 105.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 40.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 40.

وفي نفس السياق، اقترح "مول Moles" و"رومير Rhomer " **"أربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن:**

– "عندي"، وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا. إنه المكان الخاص.

– "عند الآخرين"، وهو مكان يشبه الأول ولكنه يختلف عنه من حيث أنني بالضرورة– أخضع فيه لسلطة الغير، ومن حيث أنني لا بد أن أعترف بهذه السلطة.

– "الأماكن العامة"، وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة (للدولة) النابعة من الجماعة ويمثلها الشرطي المتحكم فيها. ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرا، ولكن عنده أحد يتحكّم فيه.

– "المكان اللامتناهي"، وهو المكان الذي لا يخضع لسلطة أحد، ويكون –بصفة عامة –خاليا من الناس، مثل الصحراء والبراري."[1] هذا التقسيم يقوم على أساس تأثير المكان في تقييد حرية الإنسان وتحرّكاته. فالأماكن تفرض على الفرد أن يخضع لقانون مالكها، والفرد فيها لا يكون حرّا إلّا عن طريق امتلاكه لها، أو في مكان خال وغير آهل بالسكان، وبالتالي لا يخضع للقوانين أو لسلطة أحد.

إنّ البحث في هذه الثنائيات المكانية المتضادة، لا يمكن حصره ولا تحديد جميع احتمالاته، فهو يتنوعّ بتنوّع الأنساق ويتعدّد بتعدّد زوايا البحث فيها، ومن المؤكّد أنّ النص الواحد يحمل في ثناياه العديد من هذه الثنائيات الدلالية، التي يتعمّد الكاتب خلقها وإبرازها داخل النص الروائي. كونها تساهم في إبراز إيديولوجياته وتحقيق مقصدياته. وبذلك فإن دراسة دلالات المكان وعلاقته بالمجتمع يتم من خلال البحث في هذه الثنائيات الضدية، وإبراز الدلالات التي تحملها.

[1]– يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني**، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، من كتاب: يوري لوتمان وآخرون، **جماليات المكان**، ص، ص: (61 –62).

المبحث الثالث: دلالة المكان في رواية "أشباح المدينة المقتولة" وعلاقتها بالتحولات المجتمعية بالجزائر:

*–ملخص رواية أشباح المدينة المقتولة:

صدرت رواية "أشباح المدينة المقتولة"، ل "بشير مفتي"؛ عن منشورات الاختلاف بالجزائر، ودار ضفاف ببيروت، سنة 2012؛ في مائتني وتسعة وستون صفحة، مقسمة إلى خمسة عناوين، كلّ عنوان مقسّم إلى عدّة فصول. تدور أحداثها حول عدّة شخصيات تسكن في حي شعبي واحد اسمه "مارشي اثناش"، أهمّها أربعة شخصيات رئيسية سرد الكاتب قصص حبّها، وأحلامها، وآمالها ومعاناتها، وهي: "الكاتب" و"الزاوش" و"الهادي بن منصور" و"علي الحرّاشي"، والذين اجتمعوا في مكان وزمان الموت بسبب قنبلة فجّرها "الزاوش" بشارع "العقيد عميروش" بالجزائر العاصمة.

تعمّد "بشير مفتي" أن يكتب رواية تراجيدية تجمع بين المأساوي والساخر، ليعبّر عن القلق المجتمعي، ويصوّر مدينة تشوّهت بقتلها آمال أبنائها وأحلامهم، فتطرّق فيها إلى أجيال متعدّدة وحقب تاريخية مختلفة من تاريخ الجزائر، وطرح مواضيع مختلفة. مكنته من الغوص في مختلف

القضايا التاريخية والسياسية التي حوّلت مسار البلاد. بداية بشخصية الكاتب "سعيد" الذي سرد قصّته، وقصّة حبّه مع "زهرة الفاطمي"، إلى جانب قصّة والده المجاهد والشاعر السجين الذي اختفى بعد أحداث 1988، وقصّة المجاهدة "زهية"، باعتبارهما مجاهدين في الثورة التحريرية، عاشا فترة الاستعمار وما بعد الاستقلال. ليكشف من خلالهما عن قساوة المستعمر الفرنسي، وتأثيره على تطوّر الواقع بالجزائر، كما تعرّض لمعانات المثقف منذ الاستقلال، والاضطهاد والتهميش والاعتقالات التي عاشها المعارضون السياسيون، مع التأكيد على الدور الكبير لمبادئ النظام الإشتراكي في تبني هذه السياسات القامعة للحريات الفكرية، وخلق هذا الصراع الدائم.

أمّا "الهادي بن منصور" فهو سينمائي ضائع بين طموحاته التي لا يمكنه تحقيقها إلّا في بلاد الغربة وحنين الوطن الذي يشدّه، فكشف من خلاله الكاتب عن معانات الجيل الثاني لما بعد الثورة. فبعد أن عاد من بلغاريا بعد نهاية منحته الدراسية التي قدّمتها له الحكومة الجزائرية، اصطدم بالبيروقراطية والفساد الإداري، اللذان حطّما حلمه بإخراج فيلم عن الحي الشعبي الذي عاش فيه، وحوّلاه إلى عازف جاز في حانة، ممّا دفعه للتفكير بالعودة إلى الغربة. خصوصا بعد فشل قصة حبّه مع "ربيعة"، والتي صوّرت مكانة المرأة، ومعاناتها، وكشفت حقيقة الحريات، وأهمية العادات بالمجتمع الجزائري، لتكون هذه الشخصية صوت الكاتب الذي قارن من خلاله بين الدول المتقدمة ودول العالم الثالث.

ليظهر بعدها الجيل الثالث، مع شخصية"الزاوش" الطفل المشاغب الذي دخل السجن بسبب دفاعه عن "وردة" الفتاة التي كان يحبّها، ليتحوّل إلى انتحاري وقاتل باسم الدين؛ حيث تزامن خروجه من السجن مع موجة تديّن كبيرة بالمجتمع، وغليان شعبي بسبب الأوضاع الاجتماعية المزرية، إلى جانب تأثير زملاء السجن على شخصيته، ممّا أدّى إلى انضمامه للجماعات الدينية، وأصبح يعمل على حسن سير المشروع الإصلاحي الإسلامي الجديد أنذاك، لتساهم هذه الشخصية في الكشف عن واقع المجتمع في فترة الثمانينيات وبداية التسعينيات، والأسباب الحقيقية وراء انتشار التطرّف الديني واندلا ع الحرب الأهلية.

كما نجد شخصية "علي الحراشي" المؤذن الذي أرسله والده "الإسكافي" إلى إمام المسجد كي يعلّمه القرآن ويفقهه في الدّين، لكنّ قلبه تعلّق بحب "سعاد بنت الخباز"، ليبقى محتارا بين طريق الدين والحب، وقد كشف الكاتب من خلال هذه الشخصية عن الفوارق الاجتماعية وتأثيرها على المجتمع والفرد، كما قرّب الصورة العامة لتأثير تعدّد التيارات الدينية وخصوصا المتطرفة على المجتمع والبلاد عامّة، ودورها في خلق أحداث العشرية السوداء.

***–دلالة المكان في رواية "أشباح المدينة المقتولة" وعلاقتها بالتحولات المجتمعية بالجزائر:**

تستند رواية "أشباح المدينة المقتولة" على عنصر المكان في تشكيل بنيتها السردية. وهو ما يتجلى بداية بالعنوان الذي أعلن فيه الكاتب بأنّ الرواية تحكي قصة أشباح مدينة مغذورة. ليجعل بذلك المكان محور الرواية، وأساس المتن الروائي. ويجعلنا كقراء وباحثين نتساءل كيف لمدينة أن تقتل؟ هل أبيد أهلها؟ أم حُطِّم عمرانها؟ هل هي الحرب؟ أم الشغب؟ أم الفساد؟ ومن هم هؤلاء الأشباح؟ هل هم من عالم الجن؟ أم أموات البشر عادوا لينتقموا، أو ليصلحوا ما أفسدوا؟ ... وغيرها من الأسئلة التي تتبادر للذهن من خلال قراءة العنوان الذي يركّز على بطولة المكان في بناء الرواية. كما تبرز أهميته أيضا من خلال ثنايا النص الذي يعجّ بالأماكن المتنوعة، والمتعددة. ممّا جعلها نموذجا جيدا لإستقراء الأبعاد الدلالية للمكان.

اشتغل "بشير مفتي" على عنصر المكان، ووظّفه لبثّ أفكاره والتطرق للقضايا التي يريد إثارتها. "**فالروائي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيّد فضاءه، كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية. Démarche documentaire. فالكاتب يحاول اتباع قانون الأصالة أو قانون**

التشابه اللذين يخضعان، عن وعي أو بدونه، لقاعدة صيغية (شكلية)."[1] ومن هذا المنطلق، سأحاول البحث عن العلاقة القائمة بين المكان والتحوّلات المجتمعية، وتوضيح الدلالات التي يريد الكاتب بثّها في النص، والبحث عن الغاية من استعانته بالأنواع المختلفة للمكان داخل النص الواحد، وما يحمله كلّ نوع من أهمية في بثّ الإيديولوجيات وترسيخ المعاني.

سمح التنوّع المكاني في الرواية بترسيخ الدلالات، وإيصال المقصدية بطريقة أكثر وضوحا، وباعتبار أنّ "**العلاقة المكانية أو العلاقات بالمكان، تبرز في اللغة على شكل ثنائيات: فالرحلة في مقابل الإقامة، والأعلى في مقابل الأدنى، والقصر في مقابل البيت الطيني، والريف في مقابل المدينة.**"[2] اعتمد الكتّاب مبدأ التقاطبات أو الثنائيات المتضادة، واستندوا في بناء الحيز المكاني لرواياتهم على علاقة التقابل بين أشكال المكان وصفاته، وخلقوا عالم من الثنائيات، التي تساهم في تدعيم الدلالة الإيحائية للمكان في النص السردي. بوصفها "**تعمل على نحو جدلي ينعكس ضرورة على طبيعة الحدث الروائي وإشكالاته البنائية والفضائية.**"[3] وهذا ما جعل هذه الثنائيات أفضل معيار لتحديد الرؤية والدلالة المقصدية المرجوّة من التحديدات الفضائية داخل النص الروائي.

وقد أكّد "غاستون باشلار" على "**ضرورة الإلمام بجميع أجزائه والدلالات المرتبطة بها إذا نحن أردنا أن ندرسه في شموليته وتعقيده، وذلك بدون شك لأن الاقتصار على جانب واحد، مهما بلغ من الفاعلية والخصوبة، يظل حائلا دون رؤية الجوانب الأخرى التي تشكل الصورة المتكاملة للفضاء الروائي وتعطيه انسجامه وأسباب انبنائه.**"[4] حيث اقترح تصوّر نموذجي في كتابه "شعرية المكان" يقوم "**على دراسة القيم الرمزية المرتبطة إما بما يراه الراوي أو شخصياته من مشاهد، وإما بأمكنة الإقامة كالمنزل والغرفة المغلقة، والسرداب والأنبار والسجن، والقبر**

---

[1]- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 38

[2]- محمد صابر عبيد، وسوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 236.

[3]- محمد صابر عبيد، وسوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 236.

[4]- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 43.

وما إليها، أي بالأماكن المغلقة أو المفتوحة المحصورة أو الشائعة، المركزية أو الهامشية، الجوفية أو الهوائية، وهي ضروب من المقابلات ينتشر فيها متخيل كل من المؤلف والقارئ."[1] بمعنى أن ندرس القيم الرمزية التي تطبعها الأمكنة المغلقة والمفتوحة في نفسية الشخصيات الروائية، وفي نفسية القارئ، وكذلك إبراز دورها في تكريس إيديولوجية ومقصدية الكاتب، وتوجيه وعي القارئ.

كما اقترح "رولان بورنوف Bourneuf Roland"، خطة لدراسة الفضاء في الرواية، بحيث تقوم على "**أن توصف تبوغرافيا الفعل، وتفحص مظاهر الوصف وتُلاحظ وظائف الفضاء في علاقتها بالشخصيات وبالأوضاع وبالزمن وأن تُقاس درجة كثافة الفضاء وسيولتِه وتُستنتج القيم الرمزية والإديولوجية المتصلة بتمثيتها.**"[2] أي أنّ دراسة دلالة المكان تتمّ من خلال بحث علاقته مع العناصر السردية الأخرى، كالشخصيات والزمن والأحداث، والرؤية السردية،... لإبراز تلك القيم الرمزية والإيديولوجية.

وعلى هذا الأساس؛ سأحاول اعتماد هذا التقسيم الثنائي لاستجلاء دلالة المكان في رواية "أشباح المدينة"، مع تحديد العلاقة القائمة بين تلك الأمكنة والعناصر السردية الأخرى، وكشف التأثير الذي يحدثه في باقي العناصر السردية، لأصل إلى الهدف الرئيسي من هذا المبحث وهو الكشف عن دور المكان في الكشف عن الواقع المجتمعي بالجزائر وتحوّلاته.

وتجدر بي الإشارة إلى أنّ النص يحتوي على العديد من الثنائيات الضدية الدالة، إلّا أنّي سأحاول استنطاق بعض منها فقط تجنبا للإطالة، وكذلك لأنّ هذه النماذج تكفي لتحقيق الغاية من الفصل، وتمكّنني من الوصول للإجابة عن اشكالياته، وفهم طريقة اشتغال الروائي على عنصر المكان، ومدى استعانته بهذا العنصر لعرض وإبراز التحوّلات المجتمعية بالجزائر داخل نصه، وذلك حسب التقسيم التالي:

---

[1] – محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، ص: 306.

[2]– محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، ص: 306.

1 -ثنائية المكان الواقعي والمكان المتخيل (الروائي).

2 -ثنائية المكان المغلق والمكان المفتوح.

3 -ثنائية مكان الإقامة والمكان الانتقال.

المطلب الأوّل: ثنائية المكان الواقعي والمكان المتخيل (الروائي) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":

إنّ الحديث عن علاقة المكان الروائي بالتحوّلات المجتمعية، يفرض عليّ تناول ثنائية المكان الواقعي مقابل المكان المتخيّل، إذ "**تجسد هذه الثنائية المفتاح الإجرائي المعتمد في الفاعلية القرائية لبنية المكان وآلية اشتغال مثلى لفتح مغاليق بنية النص وتفكيكها.**"[1] حيث تنقشع دلالات المكان من خلال البحث عن المرجعيات والدلالات التي يعتمدها الكاتب، والتي جعلته يلجأ إلى اختيار تلك الأماكن بالتحديد؛ كما تسمح بتحديد مدى اعتماد الكاتب على الأماكن الواقعية في نصه السردي، مقابل الأماكن المتخيّلة.

1-الأماكن الواقعية:

يقصد بالمكان الواقعي المكان "**الذي نعيش فيه ونخترقه يوميا.**"[2] أي أنّ الكاتب لم يختلق أو يتخيّل ذلك المكان، بل إنّه اكتفى بوصف مكان موجود في العالم الحقيقي، وتصوير حيز له حدود وإحداثيات جغرافية طبيعية. هذا النوع من الأماكن برز بقوّة في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، كونها تناولت الواقع الجزائري، فاتخذ الكاتب من أسماء مدنها المشهورة (مثل: العاصمة،

---

[1]- محمد صابر عبيد، وسوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 237.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 30.

عنابة، وهران، البويرة،... وحتى أسماء أحيائها المشهورة مثل: حي بلوزداد (بلكور سابقا)، وحي القصبة، مارشي أتناش،..) مرجعية مكانية حقيقية للنصّ، ساعدت على تعميق الإحساس بواقعية الأحداث. كما ذكر عدّة أماكن عالمية أخرى مثل: تونس، بلغاريا، فرنسا، السعودية، المغرب، نيويورك، منهاتن،... وهي بلدان ومدن عالمية معروفة، ساهمت في منح الرواية واقعية ومصداقية أكثر. وهو ما سأحاول توضّيحه من خلال دراسة دلالات وأبعاد أهم الأماكن الواقعية الواردة في الرواية.

أ – مدينة الجزائر العاصمة رمز للوطن والوطنية:

وردت المدينة في هذه الرواية من بداية السرد إلى نهايتها بوصفها الفضاء الأساسي للقصّة. وهي "**تمثل فضاءا جغرافيا واجتماعيا تضم مجموعة من البنايات يسكنها عدد معتبر من البشر يشتغلون في نشاطات ذات طابع تجاري وصناعي وإداري**"[1]؛ كما أنّها تمنح الروائي القدرة على التعبير عن أوضاعها وما آلت إليه في كل المستويات الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية،... وتصوير ما مرّت به من أزمات، ومحن، وقتل، ونهب،... مع الإشارة لدور الطبقة الجاهلة من الشعب، في تحقيق مآرب الطامعين في السلطة، والوصول للأوضاع التي آلت إليها البلاد، إذ يقول "عز الدين إسماعيل": "**فالمدينة لم تكن على ما هي عليه إلا بنا، ونحن لم نعد على ما نحن عليه إلا لأننا نعيش فيها، ومن ثم فإن المسؤولية لا أقول موزعة بيننا وبين المدينة، (فهذا تصور أولي ساذج)، وإنما هي ماثلة في تلك العلاقة المعنوية التي تجعل منا نحن والمدينة كيانا واحدا، وعندئذ نبصر وجه المدينة عندما نرى إلى أنفسنا كما نرى أنفسنا عندما نبصر في وجهها.**"[2]

---

[1]– محمد داود، **المدينة في الرواية الجزائرية الفضاء القسنطيني في رواية "الزلزال"**، أبحاث عمرانية، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، عدد: 13، جانفي–أفريل 2001، ص: 28.

[2]– عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، دار الفكر العربي، (د.ب)، ط3، (د.ت)، ص: 346.

فالمدينة تتأثّر بأفعال الأفراد كما تؤثّر هي فيهم، وفي تصرفاتهم، وأفعالهم، وقراراتهم، ومشاعرهم،... وبسبب هذه العلاقة أضحت فضاءا دلاليا كثيفا داخل النص الروائي. ومن الدلالات التي حملتها المدينة في هذا النص أذكر ما يلي:

يتجدّد المكان الروائي على أساس رؤية المبدع لمحيطه ومجتمعه ووطنه، وحسب التصورات الإيديولوجية التي يسعى الكاتب لبثّها. فيصبح بذلك"**نموذجا لبنية مكان العالم.**"[1] وهو ما يتجلّى في هذه الرواية من خلال توظيف الكاتب لمدينة الجزائر العاصمة، فهو يعكس من خلالها صورة وطننا "الجزائر" كلّه، حيث يقول: "**كانت الجزائر العاصمة هي كلّ الجزائر بالنسبة لي، فقد كان الحيّ الذي أعيش فيه يعجّ بسكان من الشمال والجنوب والشرق والغرب، بألوان بشراتهم المختلفة، فالأسود من الجنوب بالتأكيد، والأشقر من منطقة القبائل غالب الأحيان، والأسمر من منطقة الوسط الكبير، لكن كنا نحس بأنّنا ننتمي إلى هذه المدينة الكبيرة، وجزء من تلوّنها المتوحّد في روح مشتركة.**"[2] أكّد الكاتب أنّ العاصمة في هذه الرواية هي صورة مصغّرة للجزائر، بجميع سكانها وبمختلف ثقافاتها وعاداتها وتقاليدها التي جاءوا بها معهم للعاصمة، لتتنوّع بسكانها، وتزخر بتلونّاتهم. فكانت بذلك مكانا جيدا للتطرّق إلى مختلف المواضيع المرتبطة بالواقع.

وسّع الروائي الحيّز الدلالي لمدينة الجزائر العاصمة لتعكس حال كلّ الوطن، وتعبّر عن المشهد العام بالجزائر "الوطن". وتكتشف للقارئ أنّ هذه المدينة قد قتلت وغذرت من قبل المستعمر المتعدّد، وأنّها انهكت بسبب ما شهدته من انكسارات عنيفة وعديدة، إضافة لما عرفته من تحوّلات اجتماعية، وسياسية، وتجاوزات أخلاقية،... ألقت بها في الهاوية. فتحوّلت إلى "**مدينة لعنة كما قيل عنها، ومن تُصيبه بسهمها تفتت البصيرة قبل البصر، ومن يحبها سيموت من عشقها كالمجانين، ومن لا يُبارك سلطانها سيظل منفيًا على الأرض طوال حياته، وفي السماء**

[1]- يوري لوتمان، **مشكلة المكان الفني**، تقديم وترجمة: سيزا قاسم، من كتاب: يوري لوتمان وآخرون، **جماليات المكان**، ص: 69.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2017، ص: 21.

طوال مماته"[1] فمن خلال البحث في باطن هذه المدينة الملعونة، فسّر الكاتب معانات الشعب، وكشف عن أسباب تحوّل شعبها لأجساد تعيش في الحضيض بدون روح، بعد أن قضى الخوف والموت على ضحكات الأفراد، وآمالهم وأحلامهم،... حتى تحوّل الوطن إلى موطن للأشباح.

في سياق آخر، تحدّث الكاتب من خلال هذه المدينة، عن الصبر والتضحية لأجل الوطن، ومن المعلوم أنّ "**المدينة حين تكون رمز الوطن–ولابد أنها كذلك–فإنّ هذا من دواعي القبول بها، بل الإيمان بها إيمانا مطلقا.**"[2] إيمانا يستدعي التحّمل والكفاح لأجله، وهو حال والد "الكاتب"، الذي "**نصحه البعض بالهرب والمنفى كما يفعل المعارضون السياسيون، فردّ عليهم بأنّه لا يستطيع ترك بلده هذا، وأنّ حياته لا تستقيم إلّا في هذا المكان الذي يحبّه...**"[3] إنّ رفض الوالد لفكرة الفرار إلى الخارج أو التوقف عن معارضة السلطة، واعتباره هذه المدينة مكانا للشعور بالراحة والاستقرار، رغم قساوتها عليه، ورغم الحصار والاضطهاد الذي كان مسلّطا عليه؛ ساهم في تعميق الشعور بالوطنية، والإحساس بضرورة النضال، ومواجهة الصراعات، والصبر على مرارة الواقع، والتخلي عن فكرة الهجرة التي انتشرت بالبلاد.

للأسف لم تكن التضحية موقفا عاما عند كلّ الشعب، فلا يشعر أغلبية الجزائريين بالحنين أو الحب اتجاه الوطن، وضرورة الاستمرار في الكفاح لأجله مثل "والد الكاتب"، بل أنّ الأغلبية كانت تشبه "زهية" التي صرّحت أنّ "**الجزائر هذه التي يتصارعون حولها لا أعرفها ولم يشعرني أحد بأهميّة أن أعرفها. لقد ولدت في عالمهم ذاك حيث الأقفاص تسدّ عليّ منافذ الخروج، وحتى نوافذ الحلم.**"[4] ناضلت "زهية" أيام الثورة ضد المستعمر الفرنسي، وحاربته بشرفها الذي تنازلت عنه في سبيل مساعدة الثوار لتحقيق استقلال الجزائر، لتفاجئ بعد الاستقلال بواقع أمرّ

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 22.

[2]- مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 196، أبريل 1995، ص: 68.

[3]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 28.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 83.

وأسوأ، الأمر الذي جعلها تفقد إحساسها نحوه، حيث قالت: **"كان تحرّر الجزائر حلما رائعا، لكنّه بمجرد أن تحقق صار شيئا نعيشه في واقعنا بدون تأثير كبير."**[1] لتعكس هذه الانتكاسة في مشاعرها، الأوضاع الاجتماعية التي قهرت غالبية الشعب الجزائري، وأفقدته الأمل في المستقبل وتغيّر الأوضاع، وهذا الشعور يختلف عند المناضل السياسي -"والد الكاتب"-الذي يأمل في غد جديد ومختلف، يُبنى بتغيير السلطة.

ب -الدلالة التاريخية للمدينة:

استعان الكاتب بالمكان لسرد الأحداث التاريخية التي شهدتها الجزائر، بهدف كشف خبايا التاريخ، وإجلاء الحقائق المخفية، والأحداث المسكوت عنها. والتي أخذت بالبلاد نحو الحضيض، ويتضح هذا في قول السارد: **"أنا الذي سأكون ذاكرة هذه الأصوات المقموعة وذاكرة المدينة التي عصفت بها سموم الغدر الآثمة، ورياح تقتلع أوراق الشجر الخضراء لتمسحها من الوجود، دون أن تمنحها فرصة العودة مرة أخرى."**[2] في هذا المقطع حدّد الروائي الغاية من نصّه، ووضّح أنّه يسعى من خلال البحث في ركام الذاكرة المقهورة والمغذورة إلى كشف المستور، وفضح المسكوت عنه، وإعادة إنتاج الأحداث الحقيقية، بهدف محو الذاكرة المشوّهة والمنمّقة، وإيصال صوت القهر، وصدى الألم المنبعث من تحت ركام الأحلام المقتولة، والآمال المحطّمة. فحوّل المكان إلى وعاء تاريخي لأحداث كثيرة شهدتها البلاد، أذكر منها:

كشف الكاتب من خلال مدينة شرشال عن التاريخ البشع الذي عاشه الشعب تحت ظل الاستعمار الفرنسي، حيث سرد "الهادي بن منصور" قصة أمّه التي تعرّضت للاغتصاب من قبل الفرنسي الذي كانت تعمل عنده، ووصف تأثير الحادثة على نفسيتها، وحياتها كلّها قائلا:

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 72.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 15.

"**حاولت أمي عبثا نسيان هذه القصة، مثلما يحاول أي شخص أن يهجر شيئا يؤذيه فلا يريد العودة إليه، أو التفكير، لكن كان الألم حاضرا بقوة شديدة، وكان الجرح يتغذى من روحها الصامتة التي عندما تتحدث تتكلم كأنها تمزق جسدها بالسكاكين.**"[1] طرح الكاتب من خلال هذا المكان قضيّة اغتصاب النساء الجزائريات من قبل الفرنسيين. وصوّر تأثير ذلك على حياتهن ونفسياتهن. كما رمزت هذه الحادثة للوطن الجزائر الذي اغتصب من قبل المستعمر، أحالت لتأثير ذلك على واقعه ومستقبله.

تحدّث "بشير مفتي" في هذه الرواية عن الجوانب المظلمة من الثورة التحريريّة المجيدة، وذكر أنّ (**الثورة لم تكن بريئة من دماء أبنائها، كنت أعرف ذلك، وسمعنا الكثير عن التصفيات، وحتى القتل العشوائي، كنا نقول بيننا وبين أنفسنا هذه هي الثورات يحدث فيها كل شيء، لا شيء مقدس ولا شئ مدنس**)،[2] ليؤكّد بذلك خيانة الثورة لشعبها، ويكشف عن التصفيات التي قام بها الثوّار على مستوى صفوف جيش التحرير، خدمةً لمصالحهم الخاصة. متجاهلين الغاية الأساسية من إندلا ع الثورة التحريرية.

فتسبّبوا بتحطيم آمال الشعب وأحلامهم، وتصوّراتهم لما بعد الاستقلال. وكانوا بذلك أوّل حلقة في سلسلة المفسدين بالبلاد. وقد أكّد الكاتب ذلك في قوله: "**كانت فرصة ليتحدث والدي عن رجال عرفهم وقت الثورة التحريرية، وقال لي إنهم كانوا يخيفونه حتى هو، لكن كانوا ضروريين لنقل الرعب إلى عدونا يومها، وكان ضروريًا تحويل تلك القوة السلبية إلى إيجابية لنصرة الهدف الذي كان ينشده الشعب الجزائري.. لكن سيبقى هنالك دومًا خوف أن ما حدث هو مجرد انتقال مؤقت فقط، فلا ندري غدا ماذا سيحدث لنا، وهل سيعود هذا العنف المكبوت من جديد؟**"[3] موضّحا بذلك أنّ القسوة والقوّة التي تميّز بها المجاهدين في أيام

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 178.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 91، بتصرّف.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 49.

الثورة، كانت ضرورية لتحقيق الاستقلال والقضاء على المستعمر، إلّا أنّها شكّلت حلقة الضعف بعد الاستقلال، فقد بقي جبروتهم ينخر أساس البلاد، حتى هُدِّمت تماما في التسعينيات، فحين لم يتمكّنوا من الحفاظ على مراكزهم، واطلقوا العنان للعنف والدم مرّة أخرى خدمة لمصالحهم.

ذكر الكاتب جانب آخر من مخلفات المستعمر، الذي نشر الجهل بالمجتمع، فلم يكن التعليم متاحا للجميع، ولم يستفذ منه إلّا بعض أبناء المسؤولين الذين لديهم اتصالات مع الفرنسيين، وهم غالبا من الخونة والمخبرين، أو من الأغنياء، وقد استطاعت هذه الفئة من الجزائريين، باكتسابها وتعلّمها لغة المستعمر أن تتواصل مع العالم، وتتفتّح وتطّلع على آخر ما توصّل إليه العالم، كما صار للجزائر طبقة مثقفة قادرة على الأخذ بالجزائر نحو الاستقلال والتطور والازدهار، وتحليل الوضع واستقرائه، واتخاذ أفضل القرارات التي تصبّ في مصلحة الفرد والوطن. مثل والد الكاتب الذي ساند (**الثورة ووقف معها، وساهم من خلال عمله كمدرس في كتابة التقارير، والبيانات، والخطب، والشعارات الدعائية.**)[1] إلّا أنّ هذا الاحتكاك كان له أثر سلبي أيضا، تمثّل في تشرُّب هاته الطبقة المتعلّمة بكثير من الأفكار الغربية التي أثّرت على هوية الشعب الجزائري، مثل شخصية "زهية" التي تحرّرت وخرجت عن العادات والتقاليد العربية الإسلامية.

كما ربط الروائي "تونس" بالغربة والحنين إلى الأحبة، وهذا ما يوضّحه المقطع الذي قالت فيه "زهية": "**في قلب الثورة وعشقنا المتلهب جاء قرار من الجبهة يطلب من "عمر" أن يسافر إلى تونس في مهمة مستعجلة وبقيت أنا بين نارين نار الثورة والحرب من جهة ونار الحب من جهة أخرى.**"[2] إنّ حديث الكاتب عن ذهاب "عمر" لتونس في مهمّة أيام الثورة، يكشف عن المساندة التي تلقاها المجاهدين من "تونس" الشقيقة، والدور الكبير الذي لعبته الحدود البرية في إمداد المجاهدين بالمؤونة والسلاح لمحاربة الجيش الفرنسي، فحملت بذلك "تونس" كمكان واقعي دلالات تاريخية، تشيد بالإسهامات التونسية، وتثني على العلاقة الجزائرية التونسية.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 24. بتصرّف.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 67.

ج –الدلالة السياسية للمدينة:

تحدّث الكاتب عن الأنظمة السياسية الفاسدة بالجزائر، بداية بأوّل انتكاسة سياسية بالوطن، والمتمثّلة حسبه في لحظة "**الانقلاب على الرئيس بن بلة من طرف الكولونيل بومدين.**"[1] رغم الاصلاحات التي حقّقها الرئيس "هواري بومدين" بالبلاد، حيث رفع قيمة الدينار الجزائري، وأمّم المحروقات، ونهض بالقطاع الفلاحي، وحقّق الأمن والاستقرار، وحسّن صورة الجزائر بالعالم،... إلّا أنّ الكاتب أنكر عليه سياسته الديكتاورية القامعة للحريات الفردية والفكرية، واعتبرها أفكارا رجعية.

إذ "**لم تكن الجزائر في سنوات السبعينات غارقة في أوهام تشييد دولتها الكبيرة التي ستفاخر بها العالم فحسب، بل كنا نعيش في وحل حكم يقود الشعب من فوق ولا يريد أن يعطي للناس الحق أن يكونوا كما يشاؤون.**"[2] فقد كان السجن مصير كلّ من يعارض السلطة، أو يعبّر عن رأي لا يتفق مع سياسة الحكومة، وهو الواقع الشنيع الذي حاول الكاتب تجليته من خلال معانات والد السارد، الذي اعتقل بسبب مقال سياسي، وتعرّض للحصار والاضطهاد، والتعذيب بهدف تحطّيم نفسيته، وإسكاته، حيث قال: "**غرق في صمت موحش لفترة طويلة قبل**

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 26.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 24.

أن يعود من جديد إلى الحديث. تكلم عما جرى له في المعتقل والتعذيب، والطريقة الوحشية التي كانوا يتكلمون بها معه، والإهانات التي تلقاها، والضرب الذي تعرض له، كأنه لم يفعل شيئا من أجل تحرير هذا البلد، وقال: "شعرت للحظة أني في قبضة المستعمرين القدامى، وليس أبناء بلدي."[1] يبرز هذا المقطع معانات المثقفين الجزائريين، والاضطهاد والتعذيب الذي عاشوه في ظل نظام الرئيس "هواري بومدين" الذي كان يمنع حرية التعبير وتعدد الأحزاب، وينتهج سياسات دكتاتورية تعاب عليه، رغم نهوضه بالبلاد.

شرح الكاتب دور المثقفن في بناء الوطن، من خلال إبراز وضوح رؤية "والد السارد" وتحليلاته العميقة، حيث قال السارد: "**لم تكن حسرة والدي على الاعتقال والإهانة والضرب قدر ما كانت على أن البلد يسير في هذا الطريق المظلم الذي يعود إلى تحقيق أحلام الشعب التعيس، الذي قضى قرونًا تحت سلطان الآخرين دون أن يقدر على حكم نفسه لمرة واحدة، وعندما جاءت الفرصة هاهم حكامه الجدد يدفعونه إلى المجهول، ويحركون سفينته المثقوبة للغرق. ووالدي كان يقول لأصحابه المنشقين والحالمين: "إن المشكلة ليست في بومدين فقط، ولكن في الشعب". متعجبا من أن يتلون الشعب بلون جلاده؟" وفهمت شيئا أليمًا للغاية. أن هذا الشعب مسكين لكنه خطر على نفسه ومستقبله."**[2] كشف هذا المثقف عن الجوانب المتعدّدة للأوضاع بالبلاد بداية بالحكام وسياساتهم الفاشلة التي لا تحقّق أحلام الشعب، دون أن يغفل عن دور الشعب في هذا التخلّف، فكلّ من سنحت له الفرصة يقهر ويظلم الآخر، وينهب كلّ ما جاء بين يديه. فكلّ واحد يفكّر في مصلحته فقط، دون مبالات بالمصلحة العامة، فيتحوّل نسخة من جلاده الذي شكا قسوته يوما، ليشكّل هو الآخر خطرا على نفسه ووطنه.

تحدّث الكاتب عن فئة أخرى من المثقفين الذين "**في وقت الصح لا تراهم، يختفون كالخنافس، يتركونك لوحدك، ولكن عندما تهدأ الأمور يتذكرون أن لهم صديقا يكتب الشعر**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (26-27).

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص، ص: (28-29).

ويعشق الحرية."[1] فهؤلاء المثقفون لا يظهرون إلّا أيام الصفاء، ويكتفون بالهتاف ورفع الشعارات، أمّا عند الجدّ فيختفون، ويراقبون من بعيد، لا يقدمون أي تضحية أو محاولة لبناء الوطن، وهي الفئة العقيمة التي لا تنتج وتكتفي بالاجترار.

لتنتهي هذه الفترة السياسية بوفاة الرئيس بومدين، إذ (**لم يرفع حظر النشر إلّا بعد وفاة بومدين في ظروف غامضة، ومجيء رئيس عسكري جديد اسمه الشاذلي**)[2]، وقد كانت هذه الفترة مختلفة عن الفترة السابقة، حيث "**جاء عهد الانفتاح مع الشادلي بن جديد.**"[3] الذي أرجع الحريات الفردية والفكرية للأفراد، وساهم في نشر الكثير من الأعمال الأدبية.

إلّا أنّ سياساته التنموية لم تكن ناجحة هي الأخرى، بل أنّه أخذ البلاد الى منعرج خطير، نتيجة للأوضاع الاجتماعية التي أحدثت "**تفجّر شعبي في أكتوبر1988**"[4]، حيث (**انفجر الشباب العاصمي، وحطّم كل شيء، فكانت البلد في حالة غليان وغضب**)[5]. وقد أدّى هذا إلى عودة قمع الحريات و"**اعتقال كل من هم على لائحته من معارضين ومنشقين وحالمين...**"[6]

إلّا أنّ استمرار الغليان، وعدم تمكّن الدولة من إخماد الأوضاع، وتهدئة الشعب الذي لم يعد يحتمل الحياة التي يعيشها. جعلها تصدر (**إعفاء حكومي. جاء كمحاولة من السلطات إظهار حسن نيتها اتجاه الشباب الذين قتل العديد منهم في تلك الانفجارات المتعددة.**"[7] وسعيا منها لتهدئة الأوضاع وامتصاص غضب الشعب. ولكن هذه الخطوة الجريئة أدّت إلى تأزم الأوضاع أكثر، وساهمت في نشر الفساد والتعفن بالبلاد.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 30.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 31. بتصرف.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 156.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 34.

[5]- **المصدر نفسه**، ص: 132. بتصرّف.

[6]- **المصدر نفسه**، ص: 34.

[7]- **المصدر نفسه**، ص: 132. بتصرّف.

كشف الكاتب من خلال هذا الحدث التاريخي السياسي، عن السياسة الخبيثة التي انتهجتها بعض الجماعات الخفية وراء قناع الجماعات الإسلامية التي كانت تشهد رواجا أنذاك، حيث صار أغلب الشعب والشباب خصوصا "**ينتمي للجماعة برغم اختلاف الجماعات حينها، بين من يريدون تدينا حرفيا لا تشوبه شائبة، وعودة للحياة التي عاش عليها الرسول الكريم. وكانت الجماعة الغالبة هي التي تريد أن تصل إلى سقف العرش بقلب كل شيء على عقبيه.**"[1] حيث قامت الجماعة الإسلامية الحقيقية بتشكّيل الحزب الإسلامي المعروف ب "**حزب الإنقاذ**"[2] والذي هدف لتشكيل دولة إسلامية. أمّا الجماعة المدّعية للدين فقامت بإنشاء تكتل إصلاحي سمّته "**الشرطة الإسلامية**"[3] لكنّه يعمل لمصلحة النظام الفاسد الذي كان يشبع حاجات أولئك الشباب الغافل، ويحقّق أحلامهم، ويمنحهم أموال مقابل الانضمام لجماعاتهم، وتقديم خدماتهم. وتصفية كل من يزعجهم.

"**لم تكن السلطة تريد أي فوز للإسلاميين؛ فجرّتهم إلى المواجهة معها وتحدّيها، ووقعوا في الفخ.**"[4] فبين رافض ومؤيّد للحكم الإسلامي دخلت الجزائر حربا أهلية، قضت عليها. حيث بدأ التقتيل، والجرائم في حق الأطفال والنساء، والشيوخ، وكثرت التصفيات في صفوف المعارضين، وتلبّدت السماء مع كلّ "**دويّ انفجار عنيف، اهتزت الأرض تداخلت الأحلام مع الكوابيس، تفجّر زمن الحلم الأبيض.**"[5]

كما تطرّق الكاتب إلى معانات الصحافيين في تلك الفترة الأليمة من تاريخ الجزائر، حيث قال "الزاوش": "**أعطوني أمرًا بتصفيتها دون أن يحدّدوا الطريقة. قالوا فقط إنه لابد أن نسلط الرعب على قلوب هؤلاء الصحفيين التابعين للنظام فيعتبروا من ذلك، أو يصمتوا نهائيًا،**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 136.

[2]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 140.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 144.

[5]- **المصدر نفسه**، ص: 304.

فوعدتهم بحسن التنفيذ."[1] قامت هذه الجماعات الإرهابية بقتل وتصفية كلّ من يقف ضدّها، ويكشف الحجاب عنها، أو يحاول توعية الشعب بما يحدث.

وهكذا عبّر الروائي من خلال (المدينة) عن الفساد السياسي بالجزائر، وقمع الحريات، وحقيقة الجرائم والعنف الذي شهدته البلاد في تسعينيات القرن الماضي. كما كشف عن الصراعات السياسية، التي أدخلت البلاد في النفق المظلم الذي لم ينته بعد....

د–الدلالة النفسية للمدينة:

تؤثّر المدينة على تحرّكات وتصرّفات الشخصية، وفي نفس الوقت تتأثّر بها فتعدّ محصلة لها، وهذه الازدواجية منحتها القدرة على "**أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها.**"[2] فمن خلالها يمكن للكاتب أن يبرز للقارئ طبائع شخصياته وأفكارها وآرائها وتصرّفاتها، كما يوضّح له تأثير المكان على مواقفها، وعلى تنامي الأحداث السردية، بسبب التأثير المتبادل بين الفرد والمكان.

فتلك العلاقة التي تربطنا بمدينتنا والتي تجعلنا نشعر بالغربة بعيدا عنها، تتكوّن بفعل الشعور بالأمان، الراحة، والذكريات الجميلة المرتبطة بالمكان. مثل إعجاب "الكاتب" بالجمال الطبيعي والعمراني لمدينة الجزائر. لكن للأسف نميّز أنّ هذه الصورة الجميلة ارتبطت بزمن الطفولة فقط، لذا تعمّد الكاتب استعمال الفعل الماضي بصيغتية "كان – كنت" في كلا التعبيرين: "**كنت أحبّ هذه المدينة التي لا تترك محايدا أمام عظمتها وانحطاطها.**"[3] وقوله:"**كان حيّا خلابا بمعنى الكلمة.**"[4] إنّ التحدّث عن الزمن الجميل بزمن الماضي، ساهم في تأكيد وإبراز تغيّر الوضع، وتحوّلها إلى "**مدينة موحشة عندما تتصلب في وجهك، وهي أرض العذاب الكبير عندما**

---

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 145.

[2]– حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 30.

[3]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 19.

[4]– **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

تتحداك وتقهرك وهي مدينة الغواية عندما تغويك نساؤها وجمال طبيعتها..."[1] ربط الكاتب مدينة الجزائر الحديثة بالحزن، والبؤس، والقهر، القسوة، والشعور بالاغتراب،... وصوّر من خلالها الوضع العام بالبلاد، وتأثّيره على نفسية الأفراد، وهو ما عبّر عنه في قوله: (...**أصواتهم المهتاجة المفجوعة المتضرعة والمنحدرة، القوية والضعيفة، الخافتة الصوت والمرتفعة، وهم يحكون ما جرى لهم في تلك المدينة المتوحشة، والتي صفعتهم بأنيابها الحادة والمخادعة فمزقت أجسادهم النحيلة، وخدشت أوجههم الرقيقة، ثم تركتهم عراة في وجه الشر القبيح ينهب منهم خيرات الروح، وأشواق القلب السعيدة..**)[2] وهو يقصد بتلك الأصوات أحلام الشعب المقتولة، ولياليهم الآرقة، وأنين شعورهم بالاغتراب، وهمس الحيرة من حاضر مدمّر ومستقبل ضائع.

وعلى هذا الأساس، اعتمد "مفتي" على فضاء المدينة لاستنطاق العذابات التي تعيشها الشخصيات في هذه المدينة، وقد أكّد هذا في قوله: **"يا إلهي كم يبدو الأنا ثقيلا عليّ، وهو يحمل معه كلّ هذه الأنوات الأخرى! وهو يحلم أن يعيد لها صوتها المنسي، وحضورها الملغى! أنا... من أنا؟"**[3] فقد جعل العاصمة صوتا ل "**تلك الأرواح التي لم تمت بعد وهي تنشد في موتها حلما آخر لولادة جديدة.**"[4] أي أنّه صرّح باهتمامه باستنطاق ذوات الطبقة المثقفة بالجزائر، والكشف عن ما عاشوه ويعيشونه من آلام وأحزان، وفقر ومعانات، إضافة إلى الاضطهاد والحصار المفروض عليهم. وهو ما يتوضح من قول "الكاتب": **"إنّهم يريدون أن يعدموا الصمت، وأن يفجروا بداخلي القدرة على الكلام، كأنّهم يبحثون عني أنا الكاتب ليخرجوا من جغرافية ظلامهم الدّامس نحو نور ضوء الحياة اللامع."**[5] نوّه الروائي بدور الكتّاب في الدفاع

---

[1]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص، ص: (11-12)، بتصرف.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 15.

[4]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[5]- **المصدر نفسه**، ص: 10.

عن الوطن، وتوعية الأفراد، وتحقيق التغيير، وهو ما تؤكّده الحصارات الشديدة التي فرضت على الكتّاب من قبل السلطة في تلك الفترات المظلمة من تاريخ الجزائر.

هـ –البعد الديني للمدينة:

اكتسى فضاء المدينة بعدّا دينياّ وروحياّ، يظهرّ جليا مع خطب الجامع (**المجلجلة التي كانت تصلنا عبر مكبرات الصوت فيسمعها الجميع، من كان يؤمن، ومن لم يكن يؤمن ومن كان يؤدي صلاته اليومية، ومن لا يؤديها على الإطلاق.**)[1] ليصّور البعد الإسلامي المميز للجزائر. والجانب الديني عند الشعب، الذي يعتبره جزء من شخصيّته، وهويته الجزائريةّ.

إلّا أنّ تركيز الكاتب كان على فترة الثمانينيات خصوصا، حين انتشرت "**موجة التديّن التي ظهرت على السطح وتزامنت مع وضعية اجتماعية صعبة.**"[2] حيث طالت موجة التديّن مختلف فئات المجتمع، والشباب خصوصا. فقد أصبح الشعب كلّه متدينا فجأة، وصار اللباس الإسلامي الموحّد دارجا، يعطي صورة عن الفكر الديني والروحي الذي جمع المجتمع ووحّده أنذاك. وهو ما أكّدته "زهرة الفاطيمي" في قولها: "**أنا أحب والدي ...كان دائما متفتحا ومتفهما، لقد رباني على الحرية والمسؤولية، وهذا شيء لن أنساه له، ولكن في الفترة الأخيرة شعرت بأنه تغير، مثل الجميع تقريبا حتى إنك تظن أن غازا ساما لوث الجميع دخل الى قلوبهم فلوثها، أمات فيها نبض الحياة والرغبة في العيش...**"[3] لخّصت الساردة ما شهدته الجزائر في هذه الفترة، وذكرت نتائج موجة التديّن البارزة، والتي غيّرت الأفراد، والأفكار والتصرفات،... وأثّرت على التوجّه العام للجزائر.

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 24، بتصرّف.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 20.

[3]– **المصدر نفسه**، ص، ص: (325-326).

تعدّدت الجماعات الدينية في الجزائر، وتنوّعت "**بين من يريدون تدينا حرفيا لا تشوبه شائبة، وعودة للحياة التي عاش عليها الرسول الكريم. كانت الجماعة الغالبة هي التي تريد أن تصل بالدين إلى سقف العرش بقلب كل شيء على عقبيه، وكانت فترة حالمة بالنسبة لهؤلاء، وأولئك، والناس تسير خلفهم، أو تتبعهم كموجة غامضة تأتي من مكان بعيد في البحر وتحرق معها كل ما تجده في طريقها.**"[1] لكن للأسف استغل البعض ممن يريدون السلطة هذه الموجة لتحقيق مصالحهم، بينما استغلتها السلطة القائمة حينها لضمان استمرارها في الحكم. وقد وضّح كلّ ذلك الكاتب من خلال سرده بعض الأحداث التي جرت بالمدينة بعد أحداث 1988، وإطلاق سراح المسجونين، مثل "الزاوش" الذي تأثّر بالجماعات الإسلامية داخل السجن، وامتلأ قلبه بالايمان وحب الله، ليلتقي شخص بعد خروجه، ويقنعه بضرورة الجهاد ومكافحة الفساد، حيث قال له: "**لقد حدثني عنك الأخ رشيد، وقال لي إنك نعم الأخ، وإنك مصدر ثقة، ورجل شجاع، وبك سينتصر الإسلام ويسحق أعداءه المجرمين.**

– آه، الأخ رشيد إنه إنسان روحاني، وبفضله تعرفت على الطريق الصحيح. لولاه لبقيت أعيش في جاهليتي الحمقاء دون هدف."[2] ليطلب منه بعدها أن يكون في صفوفهم لخدمة الدين والمجتمع، ووافق على ذلك ظنّا منه أنّه مجاهد في سبيل الله، وأنّ قتل وترويع المخالفين للشريعة فرض سماوي.

وضّح الكاتب أنّ بعض الجهات الخفيّة استغلّت جهل الناس بتعاليم الدين الإسلامي، لتوهمهم بأنّهم يشترون الجنة، ورضا الله، حيث قال "الزاوش": "**كنت أقدر كيف فتح الله الطريق لكي أكسب رزقي بعرقي، ولكي أؤدي هذا الدور المهم في صناعة تاريخ جديد لبلدي وأمتي، التي صرت مقتنعا أنها إن لم تنتهج شريعة الله ورسوله فلن تحقق أي نصر، وصار عدائي أكبر للحكومة الطاغية، وللكفار الذين ينتهجون طريق الأجانب في الحياة، ويتصورون أن ذلك هو**

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 136.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 137.

النهج الصحيح لتحقيق التقدم."[1] فلم يعلم أولئك الشباب عواقب أفعالهم، ولم يظنّوا يوما أنّ الحكومة التي يبغضونها هي التي توجّه أفعالهم وتحدّد تحركاتهم، ولم يتخيلوا أنّ ما يقومون به يصبّ في مصلحتها. وهذا ما تحدّث عنه والد الكاتب حين أشار إلى خطورة الشعب على نفسه، فبجهله قتل الشعب، وحطّم الوطن، وألقى بنفسه في السعير، فكيف لمجرمين وجاهلين بالدّين أن يحملوا راية الجهاد ومحاربة الفساد بالمجتمع، وكيف تقبّل الشعب تحكّمهم بالأمور ومجّد أفعالهم ولم يهتمّ بمدى كفاءتهم وقدرتهم على التسيير.

أكّد الكاتب أنّ كل ما وقع كان بتخطيط من النظام والأجهزة التي كانت تسعى لبقائها في الحكم، وهو ما يتوضّح من خلال قول "الزاوش": **"كنت أنتظر مع ذلك أن تأتي الشرطة لتوقفنا عن هذه الأعمال، فلقد ضايقنا بعض التجار المفسدين، وهم لا شك يملكون معارف هنا أو هنالك، لكن لم يحدث ذلك، لسبب أجهله، كأن عملنا كان يخدم هدفهم دون أن نعرف..."**[2] وضّح الكاتب أنّ ما حدث كان تحت أنظار الحكومة وأجهزة الأمن، لم يحدث صدفة ولا في الخفاء، وإنّما حدث تحت مراقبتهم وبتوجيه منهم، بل وبحسب مخطّطاتهم.

بيّن الكاتب درجة الغسيل الفكري الذي تعرّض له الشباب من خلال موقف الزاوش حين كلّف بقتل حبيبته "وردة" التي دخل السجن لأجل الدفاع عنها، حيث قال: "**أتذكر تلك الليلة التي اتصل بي خلالها قادر، وكيف أنساها، وهي الليلة التي طلب مني أن أنفذ أمرا بالقتل. الحق كنت مُستعدًا لذلك، نفسيًا تجهزت لشيء من هذا القبيل وتدربت عليه. في السجن تحدثت مع الأخ رشيد في موضوع الاستعداد لقتل الأعداء في سبيل الله، ولقد وقر في قلبي اطمئنان عجيب لفعل شيء كهذا. وعندما جاءت ساعة التطبيق وقفت حائرا، ليس بسبب تنفيذ القتل، ولكن لأنه كان يجربني حقا، وهو يأمرني أن أجهز على تلك الصحفية الكافرة وردة سنان التي لا تتوقف عن سبنا في مقالاتها كل يوم. استخرت الله، وصليت حتى منتصف**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (141-142).

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 140.

الليل، وقرأت ما قدرت على قراءته من قرآنه الكريم، ثم عندما بلغت الساعة الثالثة ليلاً توجهت إلى حيث تُقيم."[1] إنّ قدرة "الزاوش" على قتل حبيبته السابقة، وطريقة استعداده للذهاب لقتلها تؤكّد أنّ ما كانوا يفعلونه كان في اعتقادهم عملا مخلصا لله، لكن الجهل يعمي البصيرة، ويقود للتهلكة، فدمّر الوطن تحت شعار الجهاد لنيل الجنان.

و-الأبعاد الدلالية للمدينة وعلاقتها بالأوضاع الاجتماعية:

تتميّز مدينة الجزائر في هذه الرواية بدلالاتها المتناقضة، إذ لم تحمل دلالة واحدة، ولا وجها واحدا، فكانت "**مدينة المتناقضات جميعها فهي مرة سافرة، وعارية، وعربدية، ومرات تقليدية ومنغلقة على ذاتها، لا تترك ريح الحرية تتسلل لها من أي نافذة أو باب.**"[2] لتحمل منظومة فكرية متعدّدة الأوجه، تجمع بين التحضّر والاستقلالية وتأكيد الحريات، وبين الرغبة في تضييق الأفق، والإنغلاق والمحافظة على العادات والموروث الثقافي الأصيل. حتّى اتسّم المجتمع الجزائري بازدواجية فكرية متناقضة، "**عصيّة على العقل كي يراها الناس بموضوعية من الخارج.**"[3] تعشقها وتبغضها في نفس الوقت، تكره واقعها المرير وقيودها الخانقة، لكن في نفس الوقت لا تستطيع الكفّ عن حبّها."**فأن تظفر بها فكأنك ظفرت بأجمل امرأة في العالم، وأن تظفر هي بك فكأنك وقعت بين فكي أسوأ جلاد في التاريخ...**"[4] أكّد الكاتب على المقوّمات والإمكانيات المتاحة للقيام والنهوض بالجزائر، وتحقيق الازدهار بها لتكون من أقوى وأعظم دول العالم، إلّا أنّ عدم تسخير تلك الطاقات حوّلها إلى أسوأ سجن بالعالم. كما حاول تصوير بعض الجوانب السيئة، والتي أذكر منها:

الفقر الذي انتشر بالجزائر، وتسبّب في بؤس الأفراد، حيث حاول الكاتب سرد "**قصص ناس كانوا يعيشون هنا في مكان صغير، وسط مدينة كبيرة، وكانوا يفعلون كل شيء من أجل**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص، ص: (144-145).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 243.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 22.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 19.

حياتهم البسيطة والقاتمة."[1] موضّحا أنّ تلك الحياة الكئيبة والمقيتة، فرضت عليهم بسبب الفقر والحاجة، ولو كان بيدهم لفرّوا منها دون عودة. وقد عمّق الروائي من خلال المدينة الشعور بمعانات "**أولئك الفقراء الأهالي المنبوذون، والمتروكون لهاويتهم التعيسة تمتص منهم الكرامة في يوميات حياتهم المهانة.**"[2] وصوّر وقرّب معاناة الشعب وحياتهم البائسة، وفقرهم المدقع. وما يعيشونه من ألم جسدي ونفسي جراء الاضطهاد، والحاجة لأبسط حاجيات الحياة.

كما تحدّث عن التأثيرات السلبية لانتشار الفقر بالمدينة، فقد أصبح البعض يواجه هذا "**المجتمع الذي يفرض عليك بكلّ الطرق إمّا الاستسلام لأن يطحنك الفقر والموت، أو مواجهته بما تستطيعه من ذكاء وشطارة وخبث أحيانا، فكان من حين لآخر يغامر في تمثيل دور الشخص الذي يستطيع حلّ كلّ المشاكل التي من شأنها أن تعترض الآخرين في الحياة مقابل مبالغ مالية تتفاوت بحسب المهمات التي يطلب منه إنجازها.**"[3] فانتشر بالمدينة نتيجة لذلك العديد من الظواهر السيّئة: كالخداع، والتحايل، والرشوة، والمعارف...

ارتبطت المدينة في هذه الرواية بالأحلام المقتولة، والآمال المبتورة، مثل ما حدث مع "الهادي بن منصور" الذي عاد من بلغاريا بعد حصوله على منحة للدراسة بها لمدّة سبع سنوات، ليصطدم بواقع مرير، وتحوّل جدري في المجتمع، حيث قال عنها: "**هذه المدينة العجيبة كانت تطحن أحلام الناس وهي تتحول بداخلها تحولا جذريا، كان قناعها المتحرر ينقشع فجأة وتعود إلى وجهها الأول المحافظ والتقليدي.**"[4] جلدت هذه المدينة سكانها وأحلامهم، وشكّلت عالما من البؤس والشقاء، ومكانا للقهر والاضطهاد والإهانة، ممّا أفقد الشعب الأمل بالغد.

لم يعد الشعب يحلم بتحسّن الأوضاع في هذه المدينة المقتولة، وهو ما عبّر عنه "الهادي بن منصور" قائلا: "**مدينة كنت أراها تنتحر كل يوم، والحياة فيها تستحيل، أو تفقد طعمها**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 101.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 23.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 310.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 243.

الجميل. التفاصيل التي تؤكّد ذلك كثيرة، كنت ألتقطها كلّ يوم؛ فبات واضحا في ذهني أنّ الانفجار وشيك."[1] فالشعب بدأ يتعب من نمطية الحياة، وعدم تحسن الأوضاع إلى الأفضل.

تحدّث الروائي أيضا عن حرمان الشعب من حقّهم الطبيعي في الحرية، ففي هذه المدينة (**الناس ليسوا أحرارا إلّا بقدر ولائهم لمن يحكمهم أو يؤمن وجودهم، ويشرف على سير حياتهم، أحرار مقيدون، وأننا لهذا لا نملك أي قدرة على تغيير مسارنا من اتجاه إلى آخر.**)[2] عكس المدن العالمية الأخرى التي تمنح للفرد الحرية التامة. وقد قام الروائي بتحديد هذا الفرق على لسان "الهادي" الذي عاش في بلغاريا؛ حيث وصف شعوره هناك بقوله: "**فاكتشفت فيها نفسي بعد هجرتي للدراسة، وفي ذلك البلد الأوروبي شعرت بأني أملك قراري بيدي، ومصيري مرتبط بما أريده وأفعله، لا بما سيقرره الآخرون.**"[3] وهو أحد أهم الأسباب التي أدّت إلى انتشار الهجرة بالوطن.

نتيجة لهذه الأزمات الاجتماعية والاقتصادية بالبلاد، انتشرت ظاهرة الهجرة للبدان الأوروبية التي تتوفر فيها سبل العيش الكريم، والراحة، والأمن، والاستقرار، والعلاج،... فأصبح الكلّ يتمنى أن يحدث معه مثل ما حدث مع "الهادي بن منصور" حين (**جاءته الفرصة للدراسة في الخارج فقبض عليها بكل عطش وشغف، فلم يكن عنده الشيء الكثير ليفعله في هذه البلاد التي نشأ فيها.**)[4] حتى أنّه ذكر أنّ والده "**ربما لو قدر أن يفعل ما يريد لكان هاجر قبل الثورة؛ لأنّه كان شابا متعلّما، ويحلم بالدراسة الجامعية في دول متقدمة.**"[5] وبذلك أكّد أنّ ظاهرة الهجرة للخارج قديمة قدم الفقر والمعانات بالبلاد.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 245.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 183، بتصرّف.

[3]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 153. بتصرّف.

[5]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 180.

ذكر الكاتب أيضا أنّ أسباب الهجرة تعود إلى الرغبة في العيش "**هناك في الغربة بعيدا عن كلّ هذا العنف الذي نعيشه هنا**"[1]، إضافة إلى أنّهم هناك "**يعيشون في راحة وطمأنينة بعيدا عن البقية، ونحن محكومون بكلّ هذا الانحطاط والتعفن.**"[2] إنّ عدم القدرة على تحقيق أبسط حاجيات العيش، واستحالة تحقيق الرغبات والأحلام. جعل الكلّ يطمح في الهجرة إلى حيث يتمكن من العيش في راحة وطمأنينة، وترك هذه البلاد الظالمة التي قهرت شعبها.

في منحى آخر؛ اتخذ الروائي هذا المكان كفضاء للكشف عن جوانب الاختلاف بين المجتمع الجزائري والبلغاري، حيث قارن بين حريات المرأة في المجتمعين، من خلال حديثه عن لقائه مع "ربيعة": "**عدنا من حيث جئنا، لكن هذه المرة أخذنا سيارة أجرة، وطلبنا من السائق أن ينقلنا إلى ساحة أول ماي، وهناك افترقنا. لا أخفي بأني وأنا أتركها تذهب شعرت بمرارة غريبة مفكرا أنه لو كنت في بلغاريا الآن، وانسابت خيوط المحبة بيني وبين امرأة بلغارية كما انسابت اليوم مع ربيعة، لكنا أكملنا الحديث حتى الليل، ولربما أسعدنا أن نضع قبلة على شفتي بعضنا، وربما أكثر...**"[3] قارن الكاتب بين التقاليد في المجتمع الجزائري المحافظ وبين بلغاريا المتحرّرة التي شعر فيها السارد بحريته المطلقة، دون مبالات بالقيّم الدينية والتعاليم الإسلامية.

ذكر الكاتب أيضا "فرنسا" باعتبارها البلد المستعمر الذي دمّر الجزائر وساهم في تخلّفها، وأثّر على ماضيها وحاضرها، وعلى ما يبدو مستقبلها للأسف،... ثمّ إنّها تعتبر وجهة أغلبية الشباب الجزائري الذي يهاجر بسبب الأوضاع المجتمعية، ولعلّ هذا يرجع إلى اللغة التي يتقنها. فتحوّلت "فرنسا" نتيجة لذلك من عدوّ لحلم يشغل الجميع، وهو ما يبرز من خلال قول "سعيد": "**كنت جاهزا نفسيا لمغادرة بلدي والهجرة إلى فرنسا، حيث تقررت وجهتي إلى هناك هاربا**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 303.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 228.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 189.

مثل الآلاف التي وجدت نفسها مضطرة لذلك."[1] وبذلك اتخذ هذا المكان بعدا دلاليا مرتبط بالأوضاع المزرية بالجزائر، حبث اجتمع الفقر والظلم، إضافة للحرب الأهلية في التسعينيات، ممّا جعل الشباب يحلمون بالهجرة كحل وحيد للخلاص والنجاة.

كما اشترك هذا المكان مع "بلغاريا" في الجانب العلمي والمعرفي، فقد سافرت "سعاد بنت الجزار" للدراسة هناك، وهذا ما يتّضح من التصريح التالي ل"علي الحراشي": **"صحيح أن خبر سفر "سعاد" للدراسة في فرنسا هو ما جعلني أفقد أي أمل في أن أكون بجانبها ذات يوم، والحق أن ذلك الخبر أسعدني كذلك، فغيابها سيمكنني بالتأكيد من تجاوز تلك العقبة في حياتي، وأني لشاكر السماء التي تركتها تذهب إلى فرنسا، لكي أخلص طريقي الفريد والوحيد، والذي كان يتطلب مني صرامة أخلاقية كبيرة وصفاء قلب عميق فأخذت دوري كإمام مسجد بكل جدية ونشاط وإخلاص."**[2] سفر "سعاد" لفرنسا، دعّم فكرة تدهور المستوى التعليمي بالجزائر، وحاجة الطلبة للهجرة إلى الدول الأوروبية للحصول على التعليم الجيد.

ي–البعد الحضاري للمدينة:

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 230.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 229.

حمّل "بشير مفتي" المكان أبعادا حضارية، من خلال وصفه للعاصمة، وتصويره ل"**بناياتها الفرنسية البديعة وعمرانها المتداخل وشوارعها الضيقة وأحيائها المتراسة، نعم أعرف هي مدينة الفرنسيين وقبل ذلك مدينة القراصنة الأتراك.**"[1]هذا التنوع العمراني الذي خلّفه الاستعمار الفرنسي، وقبل ذلك الدولة العثمانية، يعكس التعدّد الفكري والثقافي الذي نشأ بفعل تداخل الحضارات، وخصوصا بسبب محاولة الاستعمار الفرنسي التخلص من الهوية الجزائرية والحضارة الإسلامية، وتعويضها بالحضارة الفرنسية المسيحية. فنتج عن ذلك تنوّع حضاري وثقافي، تجلّى في ثنايا المدن وشوارعها وتنوّع عمرانها، وبناء مساجدها على الطريقة العثمانية الإسلامية، والكنائس الفرنسية الأثرية...

كما يبرز الانفتاح الحضاري من خلال وجود "**التيريفيريك" التي كانت تربط سكان التحت بسكان الفوق.**"[2] وكذلك وجود "**خمس قاعات سينما**"[3]، حيث منح الكاتب لمدينة "عنابة" بعدا مختلفا عن الأبعاد التي حملتها مدينة العاصمة، فقد لجأ إليها البطل "سعيد" للحصول على بعض الراحة، ونسيان ما عاشه من أحزان وألام وقت العشرية السوداء، كما ارتبطت بالنشاط الثقافي والفني، والإعلامي العالمي.

كما كشف من خلال مدينة "عنابة" عن الجانب الثقافي بالمجتمع، حيث قال الكاتب: "**عندما تعرفت على زهرة الفاطمي كانت تعمل في الصحافة. التقيت بها في مهرجان المسرح المحترف بمدينة عنابة في صيف عام 1991.**"[4] موضحا أنّ الجانب الثقافي لم يتوقف عن العطاء رغم الأوضاع التي كانت تمرّ بها الجزائر في تلك الفترة.

في الختام يمكنني القول؛ أنّ المدينة حمّلت أبعادا سوسيولوجية نفسية وفكرية، ودلالات سياسية واجتماعية، واقتصادية، وتاريخية، وحضارية، ودينية،... متخطيّة بذلك حيزها الجغرافي

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 19.

[2]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 318.

بمدلول وطني عميق. فبرزت الجزائر كمعتقل للحريات، وحيز لقمع واضطهاد الأفراد، مدينة سوداوية شوهّها المستعمر، وأنهكها الفساد، لتقضي عليها العشرية السوداء. وتقضي بدورها على أبنائها الذين صاروا يفرّون منها فرارا.

2-الأماكن الروائية (المتخيّلة):

يقصد بالمكان الروائي المكان المتخيّل في النص الروائي، والذي يتشكّل باللّغة فقط، فلا وجود له على أرض الواقع، وحدوده لا تتعدّى غلاف الرواية، وهو المنطقة "**التي يصعب الذهاب إليها إلى تأكيد مرجعية محددة سواء من حيث اسمها الذي به تتميز، أو بصفتها التي تنعت بها.**"[1] فهي غالبا أماكن غير مألوفة، تتميّز بصفات ومزايا خيالية، وحدود لا منطقية، وحتى سكانها يختلفون عن البشر العاديين، فتكون مثلا عبارة عن أماكن تفتقد للجاذبية، أو تنتمي لعالم خفي، ينتقل إليه عن طريق قوى خارقة، أو عن طريق أبواب سرية،.. أوقد تنتمي لعالم الجن، أومرتع للأشباح والشياطين.

يمنح المكان التخييلي الكاتب القدرة على التعبير عن رغبات الشعب وأحلامه، ومكبوتاته، ومشاكل المجتمع وعوالمه الخفيّة، بفضل قابليته للتشكيل حسب إرادة الكاتب. كما يمكن للمكان التخيلي أن يكون واقعيا، لكن الكاتب يضفي عليه بعض اللمسات الخيالية، فيخرجه من واقعيته، ويدرجه ضمن الأماكن التخييلية، وهذا ما يبرز في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، حيث منح "بشير المفتي" مدينة الجزائر العاصمة، خاصية تخيليّة من خلال ربطها بعالم الأشباح، وهذا بهدف تعميق الشعور بالحياة البائسة التي يعيشها الأفراد بالجزائر، حتى أصبحوا مثل الأموات يمشون بلا روح، ويتحركون بلا إرادة.

أ-المدينة:

[1]- سعيد يقطين، **قال الراوي، (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص: 246.

المدينة هي عبارة عن حيّز مكاني للعيش، لا يملك أي صفات حيوية، أو قدرات تحركية، استعان بها الكاتب لعكس أفكاره، وسرد أوضاع الجزائر وأحوالها، وقد وردت في هذه الرواية بصفتها الواقعية –كما أشرنا سابقا–، إضافة إلى حملها الكثير من الصفات التخييلية، الأمر الذي حوّلها من مكان واقعي، إلى مكان روائي متخيّل، يحمل إسم أشهر مدن الجزائر المعروفة عند القارئ.

في هذا النص؛ سكن الأشباح مدينة الجزائر وتلبّسوها، فامتلكت صفات خارقة، إذ يقول "الكاتب":"**سمعتهم يتحدثون في الليالي الآرقة، يمرون أمامي يخفقون بأجنحتهم المضاءة، وبأنوارهم المشتعلة، يرقصون ويدندنون في تلك المدينة الموحشة، والتي قامت بصفع أفرادها بأنيابها الحادة، والمخادعة، فمزقت أجسادهم النحيلة وخدشت أوجههم الرقيقة، ثم تركتهم عراة في وجه الشر القبيح ينهب منهم خيرات الروح، وأشواق القلب السعيد.**"[1] أعطى"بشير مفتي" مدينة "الجزائر العاصمة"، بعض الصفات التخييلية، مثل القدرة على الصفع، والخدش، والتمزيق... كما منحها أسنان حادّة للانقضاض على فريستها –الشعب–، وبذلك منحها صفات الأشباح، والحيوانات المفترسة والخطيرة، ليستنطق من خلال هذه الصفات ذوات الشعب، ويكرّس الإحساس بالعذابات التي تعيشها تلك الأرواح في هذه المدينة.

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 11.

ب –المستنقع:

يطلق المستنقع عادة على أماكن تجمع الماء وركوده، فيصبح غالبا ملوّثا ومتّسخا، تنبعث منه الروائح الكريهة، ويكون مركزا للجراثيم، والأمراض الخطيرة. تعيش فيه الضفادع، وبعض الحشرات الضارّة؛ وقد استعان الكاتب بمعناه في هذه الرواية؛ للدلالة على الوضع العام بالبلاد، وهو ما نلاحظه في قوله: **"كنت مثلهم فريسة ذلك المستنقع الذي يسقط فيه الحلم فيتلطخ بأدران الخوف، وأشواك القسوة... أو كنت شاهدا على تلك اللحظات التي تنزل فيها شياطين السماء، وملائكة الجحيم، فتغرز في قلب كل واحد جذوة سمومها النارية ثم تتركه معلقا بين سماء لا يدركها وأرض لا تطأها قدمه."**[1] استغل الكاتب دلالة المستنقع وعفونته للدلالة على أحوال البلاد، وتدهور الأوضاع بالجزائر، وشبّه المدينة بمستنقع تعيش فيه الشياطين، والملائكة المخصّصة للعذاب، وهذا لتعميق الدلالة على العذاب الذي يعيشه الشعب.

من خلال البحث في هذه الثنائية، لاحظت أنّ "بشير مفتي" قد استغّل الأماكن الواقعية أكثر من الأماكن الروائية المتخيّلة، وحسب رأيي فإنّ هذا يرجع إلى أنّه كان يسعى لعكس الواقع المزري بالبلاد، ومنح النصّ مصداقية أكثر، أمّا الأماكن التخيلية فاستعملها فقط ليدعّم المعان المبثوثة، ويرسّخ الدلالات التي عجز المكان الواقعي عن تكثيفها وتمثيلها.

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 11.

المطلب الثاني: ثنائية (المكان المغلق والمكان المفتوح) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":

يمكن تحدّيد ودراسة المكان داخل الرواية من خلال الأبعاد الهندسية التي تتحرّك فيها الشخصيات، وتبنى فيها الأحداث، فتشكّل ثنائية ضدية سماها النقاد بثنائية (المكان المفتوح والمغلق)، وقد ذكر صاحبي كتاب "**جماليات التشكيل الروائي**"، أنّها (**من طبيعة المكان الذي لا تحده/ أو تحده الحدود والحواجز والقيود التي تشكل عائقا لحرية حركات الإنسان وفعالياته وانتقاله من مكان إلى آخر، وتحدّد من جهة أخرى طبيعة العلاقة مع الآخرين وانفتاح هذه العلاقات أو انغلاقها على قوانين وضوابط، وشروط مسموح بها أو غير مسموح بتجاوزها.**)[1] أي يمكن تقسيم النص الروائي على أساس طبيعة تنقلات وتحركات الشخصيات فيها، ونمط الحياة الذي تفرضه عليها، ومدى ارتباطها أو نفورها منه. أي؛ أنّ هذه الثنائية ترتبط بالتأثير الذي يحدثه المكان في نفسية الشخصية من حيث شعورها بالانفتاح أو الانغلاق فيه، وهو ما يؤثّر في المسار السردي بالضرورة.

لذا سأحاول دراسة المكان من خلال هذه الثنائية كذلك، لتوضيح علاقة هذه الثنائية الضدية بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، ومدى تأثير هذا النوع من الأمكنة على المدلول السردي، وهذا بداية بالأماكن المغلقة باعتبارها أكثر الأماكن ارتباطا بالفرد، ثم دراسة الأماكن المفتوحة التي تسمح بتوسيع مجال الرؤية النصية.

[1]- صابر عبيد وسوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 251، بتصرّف.

1-الأماكن المغلقة:

تؤدي الأمكنة المغلقة دورا أساسيا في الرواية، نظرا لأهميتها في تشيكل الشخصية وإبراز معالمها الفكرية والنفسية. ويقصد بالأماكن المغلقة "**خصوصية المكان واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية.**"[1] التي تكشف عن الجوانب النفسية للشخصيات، ومشاعرها. وهذا ما سأحاول إبرازه من خلال الأماكن المغلقة الواردة في الرواية الأنموذج في هذا الفصل، بهدف الكشف عن علاقة هذا الفضاء النصّي بالواقع الجزائري وتحوّلاته. وأذكر من هذه الأمكنة:

أ -البيت:

يحدّد "البيت" بوصفه مكانا مغلقا خاصا يعيش فيه الفرد بحرية، ويلجأ إليه للاحتماء، ويشعر فيه بالأمن والطمأنينة. وقد حدّده "غاستون باشلار Gaston Bachelard" في قوله: "**البيت هو ركننا في العالم. لأنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى.**"[2] ولهذا استعان به الكاتب لسرد حكايته وتصوير حياة شخصياته، وإبراز رؤيته للعالم والواقع المجتمعي، إذ أنّ "**الخلفية المكانية هي البيئة؛ والبيئات -وخاصة ما يتعلق بداخل المنزل منها - يمكن أن ينظر إليها على أنها تعبير مجازي يكنى عن الشخصية. فبيت الرجل امتداد لذاته؛ إذا وصفته فقد وصفت الرجل.**"[3] أي؛ أنّ البيت يمنح الكاتب القدرة على إبراز العالم الخاص بالشخصية، وبالتالي القدرة على عكس الجوانب المحدّدة من الواقع الاجتماعي الذي يريد التركيز عليه، واستقرائه وتحليله، لأجل بناء المقصدية العامة من النص.

في رواية "أشباح المدينة المقتولة" تعدّدت هذه الجوانب المضاءة، فبرز أحيانا بوصفه ملجأ "**بدونه يصبح الإنسان مفتتا وكئيبا.**"[4] بفضل ما يمنحه للشخصية من استقرار نفسي وجسدي، وهو ما يتوضّح من خلال بطل الرواية الذي اعتبر بيته ملاذا من متاعب الحياة ومشاكلها، حيث

---

[1]- عبد الحميد بورايو، **منطق السرد، (دراسات في القصة الجزائري الحديثة)**، دار السهل، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص: 180.

[2]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ص: 36.

[3]- رينيه ويليك وآوستن وآرن، **نظرية الأدب**، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، (د.ط)، 1992، ص: 305.

[4]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ص: 38.

قال: "**أعود مساءا منهكا بالتعب إلى البيت لكي أنال قسطا من الراحة وأنسى هموم التعب.**"[1] أي أنّه اعتبر بيته المصدر الوحيد للراحة والسكينة، ففيه يبتعد عن العالم الخارجي وعن همومه ومتاعبه.

كما ارتبط بالذكريات الجميلة، والجانب النفسي للشخصيات، باعتبار أنّ "**المكان في الأدب هو الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات البيت والطفولة.**"[2] حيث يعتبر البيت محفّز مباشر للأفكار وذكريات الطفولة، وهذا ما تجلى من خلال حديث "الهادي بن منصور" الذي قال: "**عدت إليه بشغف المحب، فلقد كان هذا البيت يختصر حياتي الأولى، تلك التي لم أنساها قط، وحياة والدي الصعبة كما كان يمثل كل الذكريات التي بقيت منقوشة في كل جزئياته الصغيرة وجدران غرفه الكثيرة،**"[3] استعمل البيت هنا كسجل تاريخي للذكريات المرتبطة بماضي السارد، وهو ما سمح بسرد التاريخ المجتمعي على عدّة أصعدة، أُدْرِجَتْ في النّص من خلال الذكريات التي يحفّزها المكان لدى الشخصية الساردة.

إلّا أنّني لاحظت أنّ تلك الذكريات الجميلة ارتبطت بالماضي فقط، بينما تحوّلت بعد ذلك إلى ذكريات أليمة، تعكس بعض الجوانب المظلمة من المجتمع، من خلال تحوّل البيت إلى مكان لأحداث مخيفة، ترتبط بالرعب، والعنف، والدم، ويتجلى ذلك في اقتحام رجال مسلحين لبيت "الكاتب"، وهو ما ذكره في قوله: "**هذه المرة كنت في الثامنة عشر من عمري عندما شاهدتهم يضربون الباب ولا يطرقونه، ثم يكسرونه، قبل أن يمهلوا أي واحد لفتحه ودخل أربعة رجال مسلحين إلى البيت وأمروا أبي بالذهاب معهم.**"[4] وبذلك تحوّل البيت من مكان للراحة والطمأنينة إلى مكان للخوف والرعب. حاملا معه أحداثا تاريخية حقيقية، ووقائع مؤلمة، عاشتها

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 13.

[2]- غادة الإمام، **غاستون باشلار جماليات الصورة**، ص: 290.

[3]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 124.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 28.

الطبقة المثقفة بالمجتمع، فكلّ من عارض السلطة تعرّض للتهديد والتعذيب، والترهيب هو وعائلته، وهناك من ذهب بدون رجعة.

في سياق آخر؛ استعان "بشير مفتي" بالبيت، ليصوّر الموروث الثقافي في الفترات الماضية، ويشير إلى التحوّلات القائمة على مستوى الأسرة التي تعتبر أصغر وحدة بالمجتمع. كما عبّر من خلاله عن التأثير الفرنسي على المجتمع الجزائري، وهو ما يظهر من خلال وصف شقة المجاهدة "زهية"؛ الذي قال عنها السارد: "**كانت شقتها واسعة أكبر مما توقعت مؤثّثة بطريقة كلاسيكية، الصالون بديع ومريح، المطبخ نظيف جميل، تركتني أجوب بنظري في المكان دون أن تتدخل ثم طلبت مني الجلوس في الصالون.**"[1] استعمل الكاتب في وصفه كلمات دقيقة ودالة، أظهرت الطريقة الكلاسيكية في التأثيث الفرنسي الذي يهتم ببساطة ديكور الصالونات والمطابخ، ليؤكّد على استمرار تأثير الثقافة الفرنسية على الأفراد والمجتمع.

كما أنّه من خلال وصفه لهذا البيت الذي يشبه البيوت العصرية التي تسكنها الطبقة الراقية بالمجتمع، والفئة الميسورة والغنية. ووصفه لبيت "الشيخ حمادة" الذي قال عنه "علي الحراشي": "**الشيخ حمادة صاحب السكن الواسع والفخم.**"[2] صوّر المستوى المعيشي للشخصيات، ووضعية الطبقة الغنيّة من المجتمع. حيث أورد أوصافا لبيوت أخرى مناقضة لسابقتها، لتكشف عن جوانب مظلمة من الجزائر، وتشير للأوضاع الاجتماعية المزرية التي يعيشها معظم الشعب الجزائري، وذلك بداية ببيت "علي الحراشي" مع والديه، الذي وصفه بأنّه ضيق في قوله: "**كنا كثرة تضيق بنا مساحة البيت الصغيرة، أو تموت فينا باكرا أحلامنا البسيطة.**"[3] نفس الشيء بالنسبة للشقة التي انتقل إليها، والتي وصفها حين زارته "سعاد بنت الخباز": "**وجهتها لصالون البيت الذي لم يكن به إلا سرير خشبي عليه فراش مصنوع من الصوف وسادتين بيضاويتين**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 41.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 210.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 264.

اللون تقابله خزانة كتبي الدينية."[1] ارتبط الوصف في هذين البيتين بالفقر، والضيق، ليكشف من خلالهما الكاتب عن معانات الشعب بسبب تدهور الجانب المادي والمستوى المعيشي، الذي انعكس على بيوتهم ولباسهم وأكلهم،... وليفسّر مختلف المشاكل الاجتماعية الناجمة عن ذلك، والتي أنهكت الجزائريين، ودمّرت نفسياتهم ومعنوياتهم،...

نتج عن هذا التفاوت الطبقي الكثير من المشاكل الاجتماعية التي عبّر عنها الكاتب من خلال البيت، حيث قال "علي الحراشي": "**كنت أعرف أنني لا زلت في سن المراهقة، وأنه لا يحق إلي التحدث عن الزواج منها، وأنه حتى لو حدثت معجزة وقبل الجميع بفكرة زواجي لتحصيني من الوقوع في الموبقات، فمن أدراني أنها ستقبل بي؟ بل أغلب الظن سترفضي، فأنا لست إلا ابن الإسكافي في النهاية، وهي بنت عمي الخباز الذي يملك شقتين في نفس العمارة، واحدة يعيش فيها مع زوجته، والثانية لأبنائه المتعلمين الذين يدرسون بالجامعة، وسيتخرجون دكاترة ويصبحون مسؤولين كبارا في الدول، كما هو حال أبناء من يملكون المال والامتيازات، والذين نراهم أحيانا يسرحون ويمرحون في سيارات فخمة يتواجدون في تلك الأماكن التي لا يسمح لنا نحن فيها حتى بالظهور.**"[2] وبذلك استغلّ الكاتب هذه الثنائية الضدية المتمثّلة في البيوت العصرية مقابل البيوت القديمة، ليحيل القارئ إلى تفشي الطبقية بالجزائر، ويشير إلى المشاكل التي تخلّفها هذه الظاهرة في نفوس الفقراء.

من الدلالات التي حمّلت للبيت أيضا، أذكر الجانب الديني، حيث تحدّث "الزاوش" عن بيتهم بعد خروجه من السجن فقال: "**بيتنا لم يتغير من الناحية الشكلية، لكن أهلي تغيرو وعندما رأوني صرت مثلهم فرحوا بذلك، وأسعدهم لقائي وأشعروني أني صرت الآن جزءا من هذه الخلية التي يجمعها الدين، وتوحدها التقوى. كما أخبرتني أمي: والدي هو الذي فتح الطريق للجميع حين أصبح سلفيًا، وارتدى القميص الرمادي، وسروال نصف الساق، ووضع**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 234.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (272-273).

الكحل على عينيه، وأسدل لحية طويلة، وتعطر بالمسك، فصار كالنور المهيب الذي يخيف الظلمات. وسار على طريقه إخوتك بعدها، واحدًا وراء الآخر، وهم الآن عناصر في "جبهة الإنقاذ" التي ستخرج بلدنا من الكفر إلى الدين. أما أخواتك البنات فلقد تزوجن بعد أن لبسن الحجاب والنقاب من متدينين صالحين، ونحن والحمد لله بخير."[1] كشف هذا البيت عن التحوّل الذي شهده المجتمع على مستوى الدين، حيث انتشر بسرعة، وأصبح الكلّ متدينا وينتمي لجماعة دينية، تأخذ بيده من الظلمات على النور.

في سياق آخر، صوّر الكاتب من خلال بيت "زهية" جوانب عديدة من تاريخ الجزائر من خلال "**الصور المعلقة على جدران الصالون كثيرة، صورها مع مناضلين معروفين، وناس من عهد الثورة مصورين باللونين الأبيض والأسود، كأنها ذاكرة تحمي الماضي من الانفلات عصا تتوكأ عليها لكي لا تتلاشى الصور من وجودها فوق هذه الحياة، تذكارات عن مدينة الجزائر العاصمة القديمة.**"[2] عكس الكاتب من خلال أثاث هذا البيت ارتباط الشخصية بالثورة التحريرية، وتساعد في انتقال القارئ إلى ذلك الزمن المسكوت عنه من الثورة، وكشف جوانبها المختلفة.

كما صوّر الكاتب معانات الشعب والمرأة خصوصا أيام الاستعمار الفرنسي، حيث عانت "زهية" من معاملة وقسوة "السي خالد" الذي كان يغتصبها وهي طفلة، حيث قالت: "**لم أعرف ماذا شعرت، أو أحسست بلا شيء كأن غمامة سوداء غطتي، وأفقدتني الوعي، وعندما استيقظت، لا أدري كم غبت عن الوعي، وجدتني في المكان الذي أنام فيه كل ليلة بالقرب من بيتهم الفخم، ممدة على حصيرة من أوراق الخلفي، ونقاط دم كثيرة تلوث المكان وجسمي.**"[3] لم يراع "السي خالد" تعاليم الدين الإسلامي، وانتهك حرمة النساء، وانتهك شرف

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح الرواية المقتولة**، ص، ص: (134-135).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 51.

[3]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 76.

الكثيرات مقابل إطعامهن، ليكشف هذا البين ع الكثير من التصرّفات الدنيئة التي لطّخت الثورة التحريرية، وأفقدتها قدسيتها المزعومة.

في حين نقلها "مسيو جيرار" لبيته وعاملها معاملة جيّدة وساعدها على التعلّم وخلصها من حملها، ممّا ساهم في شفاء نفسيتها المحطمة، حيث قالت: "**لقد بدأت حياتي من تلك اللحظة. صحيح كنت أخدمه كما فعلت مع السيد خالد، لكنه لم يكن يأمرني بشيء، وكان يساعدني في التعلم والدراسة، وحتى قراءة الكتب، فمكتبته كانت عامرة بالقصص والدراسات التي ما إن بدأت أقرأ حتى رحت ألتهمها التهامًا... خمس سنوات قضيتها في بيت المسيو جيرار كانت كافية لتحدث بداخلي ذلك الانقلاب الكبير، فترفعني إلى أعلى وتعيد ترتيب تفكيري من جديد، وعبر تجربة الحياة في بيت هذا الفرنسي اكتشفت كيف أن الذهنيات مختلفة، ونمط العيش مختلف، ويا لها من صدمة أن تستفيق على وعي من هذا القبيل!**"[1] يبرز هذا البيت الاختلاف الواضح بين معاملة الجزائري للمرأة ونظرته لها، وبين الفرنسي الذي يحترمها ويحترم كيانها، وحقوقها المختلفة.

كشف بيت "الزاوش" أيضا عن مكانة المرأة في المجتمع، حيث قال "الزاوش": "**أعترف بأن كوني ولدا وليس بنتا هذا كان يرفعني إلى مقام أعلى في البيت، فأخواتي البنات كن يعانين من قهر إخوتي الذكور، وحتى من طرف أمي التي كانت كالضابط في ثكنة عسكرية، وتريهن كل شرور المعاملات القاسية.**"[2] صوّر الكاتب ظلم المجتمع الجزائري للمرأة، التي لا يسمح لها بالخروج إلّا للضرورة مثل الطبيب أو الحمام أو زيارة الأقارب، أو المقبرة،... ولا وظيفة لها إلّا الأعمال المنزلية، وإنجاب الأطفال وتربيتهم.

أمّا البيت الذي استأجرته "وردة سنان" و"زهرة الفاطمي"، وبيت "علي الحراشي"، فقد ارتبطا بالعنف والقتل والجرائم في فترة التسعينيات، حيث وصف من خلالها الكاتب هول الأوضاع

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 81.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 99.

في العشرية السوداء، وصوّر ما عاشه الناس من خوف بسبب الانفجارات والتقتيل، حيث قال "علي الحراشي": "**سمعنا دوي انفجار عنيف، اهتزت الأرض، تداخلت الأحلام الكوابيس، تفجر زمن الحلم الأبيض، صار الجوّ رماديًا، بلون بخار رمادي كثيف. غاب الضوء السقف سقط نصفه على القاعة، والقاعة ارتفعت إلى السماء، الدم سال، نقاط حمراء تحولت إلى بحيرة دماء متناثرة، الوجه الجميل صار أسود، أحمر، أزرق العينيان تنظران للأفق،...**"[1] عاش "علي الحراشي" طول حياته يحلم بحب "سعاد بنت الخباز"، وحين جاءت عنده واعترفت له بحبها له، لم يتمكن من الفرح، بسبب الإنفجار، الذي قتل معه فرحته وحبه، وآماله، فكان البيت صورة لواقع الشعب كاملا، وانعكاسا لحرمانه من الفرح والحلم، وتكريسا للموت والحزن، والألم،...

ممّا سبق يمكنني القول؛ أنّ الروائي استعان بالبيت كمكان مغلق وفضاء للحريات الشخصية، وبيئة الحب والأمن والاستقرار، ليصوّر التحوّلات المجتمعية التي طرأت عليه وغيّرت الأسرة وبالتالي المجتمع، وأثّرت سلبيا على تكوين أجياله الصاعدة. كما كرّس من خلاله الشعور بالخوف، والرعب الذي سكن قلوب الشعب الجزائري أثناء العشرية السوداء.

ب –العمارة:

[1]– بشير مفتي، **أشباح الرواية المقتولة**، ص، ص: (304-305).

تنتشر العمارات بصورة واضحة في الجزائر، وهي عبارة عن مبنى يجمع مجموعة من السكان في عمران كبير، مشكّل من عدّة طوابق، تأخذ كل أسرة شقّة كملجأ لها من قسوة الطبيعة، وغذر الناس. وقد استعان "بشير مفتي" بها في روايات عديدة، من بينها الرواية الأنموذج في هذا المبحث، باعتبارها من الأماكن التي تحوي تنوّعا سكانيا وفكريا وأخلاقيا، فهي تضّم مختلف صفات الشخصيات البشرية (الخير والشر، القوة والضعف، الحب والكره، الوفاء والغذر، الشهامة واللؤم، الثراء والفقر، الفكر المنفتح والتقليدي، والمثقف والجاهل والأمي، والمتدين والعلماني...) وذلك ما يمنحها القدرة على عكس التنوّع الذي يزخر به المجتمع، وكذلك يمكّنها من إبراز التناقض الفكري، والغوص في مختلف قضايا المجتمع، وكشف عوالمه الخفيّة. وقد ذكر الروائي العمارة عدة مرات أذكر منها:

العمارة التي كانت تسكن فيها "زهرة الفاطمي"، والتي ارتبطت بجمال الطبيعة بالجزائر، حيث قالت عنها: "**أجمل شيء في العمارة التي ولدت فيها أنها محاذية لحديقة التجارب العلمية، ونافذتي تطل على أشجار الكاليبتوس الباسقة.**"[1] وصف الكاتب من خلال هذه العمارة الراحة النفسية التي تمنحها المدينة للسكان بفضل المناظر الطبيعية التي تزخر بها. والتي أنعم الله بها على الجزائر، لكنّها لم تستغل جيدا للأسف.

كذلك أذكر العمارة التي كانت تقطن بها "زهية"، التي كانت تشتم كل من يجلس أمامها بدون شغل، وهو ما يتجلى من خلال قول "الكاتب": "**أما أنا فكانت تجذبني شخصيتها القوية عندما أراها تتسوق أو تقف أمام باب العمارة وتشتم الرجال الذين يقعدون على الرصيف دون عمل إلا الثرثرة الفارغة وتبدأ في سبهم أمن أجلكم استقلت الجزائر يا كسالى.**"[2] صوّر الكاتب من خلال هذه العمارة ظاهرة اجتماعية خطيرة، تمثّلت في تجمّع الشباب في الأحياء

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 251.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 40.

السكنية، والاشتغال بالثرثرة ونقل الأخبار، عوض العمل المفيد. ممّا ساهم في انتشار الآفات الاجتماعية، (المخدرات، العصابات...)، التي أفسدت المجتمع وأغرقته في عالم الفساد والانحلال.

إضافة إلى ذلك أذكر العمارة التي كان يسكن فيها "الزاوش"، والتي ارتبطت بمعاملة المرأة في المجتمع، إذ قامت أخته "رشيدة" بإلقاء نفسها من الطابق الخامس، عندما أجبرت على الزواج، وهو ما ذكره البطل قي قوله: **"ما أن وصلت العمارة حتى وجدت سيارات الشرطة والإسعاف وعددا كبيرا من الناس متجمهرين ومتحلقين حول جثة مغطاة بإزار أبيض خمنت في كل شيء إلا أنها جثة أختي رشيدة التي عرفت أنها ألقت بنفسها من الطابق الخامس."**[1] تحدّث الروائي عن ظاهرة تزويج البنات بدون موافقتهنّ، وهو ما يتخالف مع تعاليم الدين الإسلامي، الأمر الذي زاد من عدد المنتحرات، والهاربات من البيت، وساهم في انتشار الدعارة،...

كما تحدّث عن معاملة المجتمع للمرأة وتعنيفها بدون سبب، وهو ما كشفه من خلال زوج أم "وردة سنان" الذي كان يعيش في نفس العمارة، وكان يضرب "وردة" لأتفه الأسباب، ممّا جعل "الزاوش" يقوم بشق رأسه، وهو ما سرده في المقطع التالي: "...**وأنهلت عليه بالضرب على الوجه، والبطن حتى تراجع قليلا إلى الوراء ثم وهو يحاول أن يدافع عن نفسه أنزلق فجأة وتدحرج مع سلالم العمارة حتى وجد نفسه في الأسفل مشقوق الرأس.**"[2] وبذلك شكّلت العمارة التي يعيش فيها "الزاوش" مكانا لتعنيف المرأة، وحملت بعدا دلاليا يهدف لإنكار هذه الظاهرة والتوقف عن هذه التصرفات الهمجية والمتخلّفة التي ينكرها الدين والمجتمع والإنسانية عامة.

أمّا العمارة التي كان يقطن بها "الهادي بن منصور"، فعبّرت عن دلالات أخرى متعلقة بالمجتمع كذلك، حيث قال: **"في العمارة التي أسكن بها بدأو يلاحظون تردد هذه المرأة الشيطانية الغريبة في ملبسها وزينتها وطريقة مشيتها على مسكني فصار لسانهم يذكرني بأسوأ**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 89.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 97.

النعوت، ويتحدثون عني في مجالسهم الخاصة والعامة، وصرت أشعر أنهم يتجنبون حتى طرح السلام علي في درج العمارة عندما أتقاطع معهم."[1] بيّن الروائي من خلال هذه العمارة إجماع المجتمع في إنكار الإنحلال الأخلاقي، ورفضهم أي ممارسة للرذيلة في محيطهم، وطريقة معاملتهم للّذي يحاول المساس بالاحترام العام للسكان. وهذا ما يظهر احتفاظ المجتمع الجزائري، ببعض القيم والأعراف التي تمسّ المرأة خصوصا، كما يكشف عن تأثير المحيط والمكان في تصرفات وقرارات الأفراد.

في سياق آخر، أشار الروائي من خلال العمارة إلى العشرية السوداء، وتأثيرها على حياة الأفراد وتصرفاتهم، فقد تحدّث "الكاتب" عن اللأمن، من خلال العمارة التي كانت تقطن بها "زهرة الفاطمي" مع "وردة سنان"، حيث أشار إلى ذلك في قوله: "**حتى الشقة التي استأجرتها بالأبيار لم تكن آمنة حين كان التهديد دائما ورائنا ومرة وإذا بي أنزل سلالم العمارة وواحد يتوعد ورائي: "سترينا الدم يسيل حتى الركبتين يا بنت الكلب.**"[2] ذكر الكاتب من خلال هذه العمارة التهديدات التي كانت تصل إلى الصحافيين، كما حاول نقل بعض التحركات والتصرّفات التي قام بها الإرهابيون في الجزائر، حيث كانوا يتنقّلون ليلا للعمارات، ويهدّدوا سكانها، ويجبروا النساء على ارتداء الحجاب.

أستنتجت من النماذج السابقة؛ أنّ الروائي استعان ب"العمارة"، وحمّلها أبعادا دلالية مرتبطة بالمجتمع وتحوّلاته، باعتبارها صورة مصغّرة عن المجتمع، تقرّب القارئ من الفرد وهمومه، وتصوّر تحركاته وتصرفاته وأخلاقه، كما أعطاها دلالة عكسية لرمزيتها الأصلية المتعلقة بالسكن والأمن والأمان، وجعلها رمزا للخوف والرعب والمعاناة.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص، ص: (174 -175).

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (331-332).

ج-المسجد:

يعتبر المسجد من أهمّ المعالم الدينية الإسلامية، فهو "**مكان للعبادة يجتمعون فيه لأداء الفريضة والتزود من أجل مواجهة ظروف الحياة الصعبة، ينتقلون إليه في حركة متكررة خمس مرات في اليوم، يدفعهم إلزام نابع عن إيمانهم وارتباطهم بربهم، (و) تقودهم رغبة روحية،**"[1] وهذا ما جعل الكتّاب يعمدون لإبرازه في نصوصهم الروائية، كمكان ديني يبرز الروح الدينية والروابط الدينية التي تجمع الشعب، ويصوّر تأثير الحضارات الإسلامية المتعاقبة على الجزائر.

أعطى "بشير مفتي"، في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، مكانة بارزة "للمسجد" في البناء النصي، فعبّر من خلاله عن التحوّلات الدينية التي شهدتها الجزائر، بداية من الثمانينيات، حيث تحوّلت المدينة فجأة، وصار "**المسجد ممتلئا بالشباب الذين يرتدون أقمصة بيضاء، لديهم لحى طويلة، والكثير من الرجال الذين عادوا من كابول وقندهار بلباسهم الأفغاني المميز يتحلقون جماعات صغيرة، يتكلمون فيما بينهم أو يستمعون لبعضهم.**"[2] بعد أن كان أغلبية الشباب من قبل يسمع خطبة الجمعة من مكبرات الصوت رغما عنه، وكانت الصلاة مقتصرة على الشيوخ.

حمّل الكاتب "المسجد" دلالات سلبية، ونأى بذلك عن المعنى الحقيقي له، وهو ما تجلّى من خلال تحوّله إلى مركز للإرهابيين ومنبع للفكر الديني المتطرف، الذي أثّر سلبيا على المفاهيم الدينية الإسلامية الحقيقية، وشوّه صورته عند الشعب الجزائري، وللعالم كلّه. وهو ما يتضّح من خلال رغبة "سعيد" في تولي والده منصب الإمام والخطيب، حيث قال: "**وكم كنت أتمنى لو تركوا أبي يتحدث من ذلك المنبر الذي يعمه مئات الناس فيسمع ما يدهشه بالفعل ويرفع أرواحهم إلى أعلى قمة كما يمكنهم أن يرتقوا إليها بعقولهم وقلوبهم المشرقة.**"[3] أشار الروائي

---

[1]- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص: 234.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 133.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 21.

هنا إلى نوع الخطب التي كانت تجلجل في المساجد، وعبّر عن محتواها العقيم الذي لا يؤدي الغاية الأساسية منه، فلا يقوي الجانب الروحي والإيماني للشعب، ولا يرفع الهمم ولا يدهش العقول، بل يكتفي الأئمة بخطب جاهزة، لا روح فيها ولا قيمة تأثيرية.

تسبّبت هذه الخطب العقيمة في ضعف الإيمان بالمجتمع، وتباعد القلوب عن ربّها، وقطع الصلة بالمساجد، وانتشار الجهل بالدين، لتتأزّم الأوضاع بتحوّل المسجد عن دوره الرئيسي، وهو ما تحدّث عنه "علي الحراشي" الذي حاول أن ينتهج طريق شيخه الورع "حمادة"، في قوله: **"غير أن الأمور لم تسر على ذلك الخط الذي رغبت أن تسير عليه فبمجرد ما جاءت الديمقراطية للبلاد حتى صار المسجد فتنة بمعنى الكلمة، وصراع يومي بين فئات الشباب المتدينين، فهذا إخواني وذاك سلفي، كل جماعة تدعوا لتيارها بطريقتها الخاصة، وعلى قدر ما حاولت الارتفاع عن صراعهم ذاك أكون الوسط الذي يتقاسمون على مائدته الحوار، لكنهم كانوا يتنابزون بالألقاب ويتعاركون الألقاب والاتهامات."**[1] في هذه الفترة، كثرت التوجهات والجماعات الدينية، واشتدّت المناوشات بين المعارضين والمؤيّدين، وصار المسجد محلا للفتنة والعراك. ومركزا لنشر الفساد، والعقائد الخاطئة، والتحريض على القتل والذبح.

كما صوّر الكاتب جانبا آخر من الانحراف داخل المسجد، من خلال الرسائل التي كان يبعثها "علي الحراشي" إلى حبيبته "سعاد بنت الخباز"، التي زحزحت جانبه الروحي وشغلته عن هدفه الأساسي بأن يكون إماما تقيا ورعا مثل شيخه، وهذا ما يتجلّى من خلال المقطع التالي: **"ذات صباح وأنا نائم في مقصورة المسجد لم استيقظ حتى سمعت شخصا ينادي علي باسمي، فنهضت مفزوعا ذلك أني قضيت ليلتي تلك شبه محموم من التفكير في قصة حبي المعوجة متوجها ناحية الباب لأعرف من الذي ينادي فإذا به حارس العمارة حيث تقيم "سعاد بنت الخباز"، فإذا به يوبخني بقوله: احمد ربك أنها وقعت في يدي ولم تقع في يدي والدها ورمى**

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 229.

تلك الرسائل في وجهي وانصرف."[1] أكّد الكاتب من خلال هذه الحادثة على تحوّل المسجد من مكان للعبادة والتضرع للخالق، إلى مكان للفساد الحب والإشتغال بالدنيا. وعكس التحوّل العميق الذي أصاب الجانب الديني بالجزائر، نتيجة البعد الكلي عن تعاليم الإسلام الصحيحة، والعقيدة الدينية القويمة، والاشتغال بالسعي وراء الدنيا وفتنها.

د–مركز الشركة الوطنية للإنتاج السينمائي:

برز هذا المكان في الرواية، من خلال شخصية "الهادي بن منصور" الذي كان يتردّد إليه للحصول على فرصة لتحقيق حلمه، وانتاج فيلم عن الحيّ الذي نشأ فيه، ليجد نفسه يعمل كعازف موسيقى، بسبب البيروقراطية التي واجهته في المركز، حيث قال: **"عندما دخلت مركزهم الكبير للشرطة الوطنية للإنتاج السينمائي لم أجد أحد بالباب، فاستغربت فلقد شاهدت أول مرة حارس ثقيل الظل والمزاج يرتدي ملابس البحارة ولا يحب الكلام مع أحد، كما يبدي لك امتعاضه بمجرد أن يراك ثم يتحاشاك كما يتحاشى العفن، كأن الهدف الأول من عمله أن يشعرك بأنك غير مرغوب فيك هنا."**[2] كما وصف مكتب المدير بقول السارد: "**كان مكتبهم صغيرا وليس به أثاث كثير.**"[3] ليعبّر الكاتب بذلك عن العجز الذي تشهده هذه المؤسسة، سواء على مستوى التمويل المادي الذي يفهم من خلال الأثاث، أو على مستوى التسيير الذي يظهر من الحارس.

كما أنّه أحال القارئ إلى عدّة مشاكل تواجه المثقفين، والمجتهدين والحالمين في هذا الوطن، فمنذ الانطلاقة تواجه البطل مختلف العقبات، وتسخّر له مختلف العراقيل، ويصطدم بواقع البيروقراطية والواسطات، حيث قال "الهادي بن منصور": "**لقد حذرني البعض من ذلك وهم يقولون: إن لم تكن تملك واسطة فلا داعي أن تتعب نفسك". تعجبت بعض الشيء، وأنا**

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 223.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 154.

[3]– **المصدر نفسه**، ص: 267.

أتساءل: هل يمكن أن يكون هنالك واسطات في الفن؟"[1] يواجه المبدع الجزائري مشكل الواساطة في مختلف المجالات، والعثرات المدسوسة، والحجج الواهية، إذ لم يملك واسطة تسهّل أموره، وتسرّعها، ستبذل كلّ الجهود للقضاء على شعلة الحلم والاجتهاد عنده، وتأخذ به إلى عالم الفشل والكآبة.

هـ –مركز الشرطة:

كشف هذا الفضاء عن الظلم والمعاملة السيئة التي يتلقّاها المسجون حتى قبل أن تثبت إدانته، فقد قال "الهادي بن منصور": **"قضيت ليلتين دون استجواب في زنزانة إسمنتية باردة لا تسمع فيها إلا ثرثرة شباب مسجونين، كان مقبوضا عليهم بتهم مختلفة. ولقد بلعت ذلك الكبرياء المهان في صمت ذليل، وبقيت أرقب لحظة الخروج فقط لأنسى كل ما حدث لي من إذلال وتجريح. لتذهب أحلامي إلى الجحيم.. لا أريد شيئا من هذا البلد.. لا أريد أي شيء."**[2] يلجأ المحققون لاستعمال مختلف وسائل التعذيب ويتعمّدون إذلال المتّهمين، وتخويفهم وتهديدهم، للتأثير على أفكارهم ونفسياتهم، وتحقيقا لغاياتهم.

كما كشف عن الواسطات والمعارف التي تؤثّر على القرارات والإدانات داخل هذه المؤسسة الأمنية، فقد حكى "الهادي" عن طريقة خروجه في المقطع التالي: **"جاء عمي رضوان في اليوم الثالث إلى المكتب وصرخ، وسب وشتم، وصمتوا بدورهم، فلقد أحضر معه شخصا ذا مكانة عالية، بفضله تمكنت من الخروج. الرجل الذي كان مع عمي رضوان قال لي:**

– لماذا لم تقل لي إنك تريد إنجاز هذا الفيلم، وأنا سأطلب لك الوزير نفسه، وهو سيساعدك؟ قلت له:

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 157.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 235.

– عفوا لم أكن أعرف أن الأمور تسير هكذا."[1] أظهر الكاتب طريقة سير الأمور في الجزائر، واعتمادها على المعارف والواسطات، في كلّ مؤسسات الدولة وفي مختلف القطاعات والمجالات، فحين طالب البطل بحقه بطريقة إدارية قوبل بالتعسف والبيروقراطية، وأدخل السجن، بينما يكفي هاتف من رجل ذو مركز عالي لمعالي الوزير، حتى تفتح الأبواب، وتسهّل الأمور.

في سياق مختلف؛ كشف مركز الشرطة عن الرعب الذي عاشه أفراد الشرطة، وما تعرّضوا له من تقتيل، وتهديد، وما عاشوه من رعب وخوف، وهو ما يتوضّح من زيارة "الكاتب" لمكتب صديقه "المختار" الذي اتصل يطلب لقاءه: **"وصلت إلى مقر الأمن، وجدت تصريحا باسمي على الباب يسمح لي بالدخول. كان مكتبه في الطابق الثاني، وكانت تلك هي أول مرة أدخل فيها مركزا للشرطة وبخاصة مركزا بهذه الهيبة المعروفة. وجدته ينتظرني بالقرب من الباب، سارع ناحيتي واحتضني وقال:**

– تفضل هيا إلى الداخل. كان مكتبه صغيرا وليس به أثاث كثير. جلست قبالته واعتذر على أن الظروف الأمنية لا تسمح له بأن يدعوني لشرب قهوة في مكان عمومي. طمأنته أني منذ فترة لم أعد أتردد على هذه الأماكن التي صارت خطرة.

قال: – كل شيء صار خطرا الآن."[2] أظهر الكاتب الخطر الذي كان يواجه رجال الأمن بالجزائر (الشرطة، الجمارك، الجيش،...)، من خلال إجراءات الأمن التي قاموا بها في مراكزهم. وصوّر شدّة الحيطة والحذر التي بلغت بهم درجة الامتناع عن التواجد في الأماكن العمومية التي أصبحت تشكّل خطرا للمواطن.

كما أبدى الروائي من خلال هذا المركز، حقيقة الرجال الذين اختفوا في فترة التسعينات، مثل والد "الكاتب" الذي لم يظهر منذ أخذته مجموعة من الرجال المسلحين من بيته. وقد توصّل مفتش الشرطة المختار" لبعض الحقائق المسكوت عنها، وأخبر الكاتب عنها في قوله: "**لقد بحث**

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 235.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 345.

طويلا في الملفات لكن لم أجد شيئا، ولكن زميلا يعمل معي أخبرني بأشياء سريّة، تعرف كيف وصلت للمعلومة لحظة أخبرتهم أني أشك في كونك تعمل لصالح جماعة إرهابية.

– ماذا حدث لوالدي؟ الحق شيء مؤلم، هو لم يغادر المكان الذي اعتقل فيه أبدا. للأسف توفي في اليوم الأول الذي قضاه فيه. أمّا جثته فدفنوها في مكان ما لا علم لي به، لو سألت أكثر سيشكون بي. متأسف لوالدك، كنت أعرفه أنه رجل طيب، ومخلص لوطنه."[1] في فترة التسعينات؛ قامت الأجهزة الخفية والجماعات المسلّحة باعتقال كلّ من كان له رأي سياسي، أو عارض الأنظمة السابقة، أو كتب شيئا عنها، وتمّ سجنهم وتعذّيبهم بتهمة التحريض على الثورة والتقتيل، وأغلبهم اختفى ولم يظهر حتى بعد انتهاء العشرية السوداء. والسلطة أخلت مسؤوليتها، وصرّحت بعدم علمها بمكانهم، وبقيت عائلاتهم تعيش حسرتهم، وتبكي فراقهم، ومصيرهم المجهول.

و –المدرسة:

صوّر الكاتب "زهية" حين كانت تنظر إلى الأطفال المتوجهين إلى المدرسة، وتشعر بالغيرة من قدرتهم على التعلّم، حيث قالت: "**ربما تغير حظي يوم شاهدت تلك المدرسة الصغيرة وبعض الأطفال المحظوظين من الجزائريين الذين يتوجهون للمدرسة جنبا إلى جنب اقشعرت روحي واهتزت أوتار قلبي وبلا وعي وجدتني أنظر إليهم بحسد وحسرة، ومرات أقف طويلا بالقرب من الباب وأتجسس عليهم، ماذا يفعلون هناك؟ ماذا يقرؤون؟ وما هي هذه الكتب والأوراق التي يحملونها بين أيديهم؟**"[2] أشار "بشير مفتي" إلى التغيّر الذي طرأ على مستوى التعليم بالجزائر، فقد حُرِم الأطفال من حقهم في التعليم، ولم تكن تمنح تلك الميزة إلّا لأولاد الأغنياء والمسؤولين وذوي المناصب المميزة داخل الحكومة الفرنسية، إضافة إلى حرمان الفتيات من

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 346.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 156.

التعليم من قبل العائلات الجزائرية، باسم العادات والتقاليد، التي تحصر دور المرأة داخل البيت، ولا تجد دافعا لتعليمها.

ز–قاعة السينما:

تعدّ "قاعة السينما" من أماكن الترويح عن النفس والحصول على بعض الراحة العقلية والنفسية، وهو ما أكّده بطل الرواية "سعيد" الذي كان يتردّد عليها منذ الصغر، لمشاهدة مختلف الأفلام، في قوله: **"بدأت التردد على قاعة السينما منذ صغري، وحتى مرحلة شبابي، كنت شاهدت معظم أفلام الويسترن لجون واين وشارل برونسون، ثم أفلام الويسترن الإيطالية وخاصة تلك التي تستمد فيها البطولة."**[1] وهو ما يشير للانفتاح الحضاري بالجزائر، وتشرّبها بالثقافات الغربية، وبعض معتقداتها وقيّمها، مع التأكيد على أنّ معظم التأثير كان سلبيا، فلم يأخذ منهم الشعب إلا الشكليات والمهلكات.

استجلى هذا المكان التحوّل الجدري في التعامل مع المرأة في الجزائر، حيث قال "الكاتب": **"وللأسف بقيت قاعات السينما ذكورية بامتياز، ومحظورة على الإناث، ولا تدخلها النساء إطلاقا، اللهم إلا تلك الخادمة التي تبيع الحلويات والمشروبات بين فيلم وفيلم، ولم تكن تسلم من مضايقات ومعاكسات جنسية غالب الوقت. واستمر الأمر على هذا الحال حتى فترة منتصف التسعينيات، حيث اخترع أصحاب قاعات السينما طريقة لجلب الشبان والفتيات إلى شرفة القاعة، وتركهم يفعلون ما يشاؤون دون حتى مشاهدة الفيلم، إلى أن أغلقت وهدمت اغلب القاعات فلم يبق منها شيء يذكر."**[2] تغيّرت معاملة المجتمع مع المرأة في منتصف التسعينيات، ومنحت لها الكثير من الحريات، بعد أن كان المجتمع ذكوري بامتياز، إلّا أنّ هذا التحرّر أدّى إلى انتشار الفساد الخُلقي وانهيار القيم والمبادئ الإسلامية. ممّا جعل الجماعات الدينية في التسعينات تغلقها.

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 18.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 21.

كما حملت "قاعة السينما" بعدا آخر أكثر عمقا، من خلال تذكّر "الهادي بن منصور" للإنفجار المرّوع الذي وقع بقاعة السينما يوم عرض فيلمه، الذي يتناول الواقع الجزائري من خلال الحي شعبي، حيث قال: "**كان ينتظرني شيء ما، شيء لم أكن أنتظره أنا، شيء مروع، كان ينتظرني انفجار فضيع وقع فجأة، دون أن أنتبه له، دون أن ينتبه له أحد لم يعطني الوقت لأستمر في التفكير، كان شريط حياتي قد توقف لثانية، كان كل شيء قد توقف عن الحركة، توقف الناس كلهم عن المشي، أحسستني مع ذلك في حلم طويل والزحمة على أشدها، أتوجه إلى قاعة السينما، أتوقف عند المدخل الأمامي فإذا به إستهدفه انفجار، أشاهد فيلم جزائري اسمه "وقائع حي شعبي إخراج الهادي بن منصور"،... ابتسمت بفرح وغبت في ذلك الصمت الغامض الطويل.**"[1] ناءت "قاعة السينما" عن وظيفتها الأساسية في تحقيق المتعة والترفيه للشعب، وتحوّلت إلى مكان للخوف والموت، بعد الانفجار الذي وقع بالقرب من مديرية الأمن الوطني المجاورة لقاعة السينما، بالتزامن مع عرض فيلم "الهادي بن منصور" الذي يتحدّث عن الواقع الجزائري، وبذلك أصبحت "قاعة السينما" مكانا لإبراز ظاهرة قمع الحريات والاضطهاد الذي يشهده كلّ من يحاول فضح المستور، وتعرية الواقع، وكذلك ساهمت في تأكيد بشاعة وفظاعة الجرائم التي أرتكبت في حقّ الأبرياء، في تلك الفترة الأليمة من تاريخ الجزائر.

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 202.

2-الأماكن المفتوحة:

يقصد بها الأماكن المفتوحة التي تتسم بالشساعة، وتمنح للفرد القدرة على الحركة والانطلاق والتحرّر. وقد عرّفها "أحمد بورايو" بأنّها: (**الحيز المكاني الذي يحتضن أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة.**)[1] وتعتبر هذه الأماكن ضرورية في العمل الروائي بحيث لا يكتمل السرد إلّا من خلال الجمع بين العالم المغلق والخاص بالشخصيات، وصراعها مع عالمها المفتوح على العالم وأحداثه. بحيث يصبح الإنسان كوسيط بين المكان المغلق والمفتوح، فهو ينتقل بينهما، ويتحرّك ويتفاعل معهما. ومن خلال هذا التنوّع المكاني؛ عبّر الروائي عن التناقض القائم داخل المجتمع وتخبطات الفرد ومعاناته وأزماته ومشاكله، التي تبرز من خلال الأحداث التي تتنامى من خلال التناقض الحاصل بين العالمين (المفتوح والمغلوق).

حملت الأماكن المفتوحة في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، دلالات متعدّدة، وأثّرت بصورة بارزة في تنامي الأحداث، وتفاعل الشخصيات، كما ساهمت في إبراز الواقع الإجتماعي بالجزائر، ومعانات الشعب، وصراعاته،... وأذكر منها: **المدينة** وقد سبق الإشارة إلى دلالاتها المتعدّدة والمتشعبة في ثنائية المكان الواقعي والمتخيّل، وقد اكتسبت ذلك التنوع الدلالي بفضل انفتاحها على الواقع والعالم، لذا لن أكرّرها هنا وسأكتفي ببعض الأماكن المنفتحة المقابلة للمدينة والمتمثّلة في الريف والقرى والجبال.

إنّ اهتمام الكاتب بالمدينة لم يكن اهتماما بحيز جغرافي يتميّز بالكثافة السكانية ووجود مختلف سبل العيش، ومميزات التطوّر فيها، إنّما ارتبط -كما ذكرت سابقا-، بدلالة شاملة للجزائر بمختلف مناطقها وسكانها، وقضايا المجتمع ومشاكله، لذا كان من البديهي أن يظهر في النص كذلك حيز القرية والدشرة والجبل...، باعتبارهم جزءا لا يتجزء من الجزائر. رغم أنّ حضورهم

---

[1]- عبد الحميد بورايو، **منطق السرد**، ص: 180، بتصرّف.

كان ضئيلا، إذ لم يورد إلّا بعض المشاهد القليلة في هذا النوع من الأماكن، التي تقلّ فيها أو تنعدم الكثافة السكانية والمرافق العمومية مقارنة مع المدينة الكبيرة، مثل القرية التي ذكرها الروائي في قول "زهرة الفاطمي": **"ذهبت في مهمة صحفية بمنطقة في شرق الجزائر حيث وقعت في إحدى قراها النائية مجزرة شنيعة."**[1] وبذلك ساهمت القرية في تعميق المشهد الدموي في فترة التسعينيات، وتأكيد انتشار تلك المجازر عبر ربوع الوطن.

نفس الدلالات حملتها الدّشرة التي تفتقر لمختلف المرافق الضرورية للعيش، حيث ارتبطت هي الأخرى بالحرب والقتل والجرائم البشعة، وشكّلت ملجأ للمجاهدين أيام الثورة المسلّحة، وظهر ذلك من خلال اختباء المجاهد "عمر" الذي قال: **"اختبأت في الدشرة القريبة من الجبل."**[2] وبذلك حملت "الدشرة" بعدا تاريخيا وعبّرت عن جوانب أليمة من ماض الجزائر.

استعان الكاتب أيضا بالجبل باعتباره مكانا ثوريا يلجأ إليه المتمرّدون، والخارجون عن القانون. وقد ورد ذكره في مواضع عديدة من الرواية، ليكشف حينا عن تاريخ الثورة الجزائرية، من خلال شخصية المجاهدة "زهية" التي التحقت بالثوار في الجبل: **"جاءت الأوامر أن أترك بيت الدعارة، وأعود إلى خلية العاصمة التي بدورها أرسلتني إلى الجبل في الأوراس، حيث يمكنني أن أساعد المجاهدين في عملية الإسعاف الطبي."**[3] وبرز في موقع آخر كمكان لاستشهاد "عمر" حبيب "زهرة"، وبذلك ارتبط الجبل في هذه المقاطع بالثورة التحريرية، والنضال، والتضحية بالنفس والنفيس لأجل تحقيق الاستقلال.

كما ظهر الجبل جلياً في هذا النص من خلال جماعة المتمردين الذين نشروا الرعب في الوطن، حيث قال "الزاوش": **"تركت تلك المدينة في الصباح الباكر داخل سيارة أخ يعمل في الشرطة، وكان يعطينا المعلومات ويسهل كل حركاتنا. أوصلني إلى منطقة بوفاريك، ثم تركني**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 266.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 267.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 90.

هنالك لتأخذني خلية صغيرة إلى البليدة، ومنها إلى تابلاط، ثم عبر رحلة جبلية عسيرة إلى أحراش البويرة حيث تجمعهم الرئيسي."[1] لجأت الجماعات الإرهابية للجبال بسبب مناطقها الوعرة، والغابات والكهوف التي تمنحها القدرة على الاختباء والفرار، فكان الجبل مركزا لهم ينطلقون منه لإرتكاب الجرائم المختلفة، وانتهاك الحريات والحرمات. وبذلك تحوّل هذا المكان بمرور الزمن من مكان للنضال والجهاد لأجل حرية الوطن، إلى مكان لتحطيمه، وإشعال نار الفتنة، معبّرا من خلاله عن التحوّل الفظيع الذي حدث بالجزائر.

وتجدر بي الإشارة هنا؛ إلى أنّ اهتمام الكاتب بالمدينة أكثر من الريف، يرجع إلى النشاط والحركة والتنوع الذي تتميّز به المدينة، ممّا يتيح له فرصة تصعيد الأحداث، والإلمام بجوانب الموضوع المطروح، وتعميق دلالات نصّه وتكثيفها، أي أنّ هذا الميل يرجع إلى طبيعة الموضوع المطروح، وإلى الدلّالات المقصودة.

من الأماكن المفتوحة التي برزت في النص بهدف تصوّير التناقضات والتحوّلات والقضايا المختلفة التي شهدتها الجزائر، وبهدف البحث في العمق، والغوص في الجزئيات، أذكر الشوارع التي تعدّ "**صحراء المدينة، وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري، لامتداده، طاقة على مد الخيال، ولا نعطافاته تحولات في الزمان والمكان، لسعته رؤية ريفية، مدنية ولضيقه، رؤية المدن الصغيرة الوسطية، ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل، وسعة الاطلاع والتبدل، ولذا فعدم استقراره هو استقرار آخر.**"[2] يعكس الشارع الواقع بتناقضاته المختلفة، وتأثيراته المتعدّدة، فمن خلاله يمكن التعبير عن الوضع الاجتماعي، والسياسي، والثقافي،... بالمجتمع.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 148.

[2]- ياسين النصير، **الرواية والمكان**، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، دار الشرون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1986، ص: 114.

وعليه؛ قام "مفتي" بتصوير مختلف أحيائها العريقة وشوارعها الحديثة،... التي تعدّ جزءا لا يتجزأ من المدينة، ليتطرّق من خلالها لعدّة قضايا مجتمعية يعاني منها الشعب الجزائري كلّه، ويصوّر عدّة تحوّلات في بنية المجتمع وثقافته. فنجد أنّه عبّر مرّات عن فترة الأمن والأمان في الجزائر، مثل "الشارع"، الذي كان في يعيش فيه "الزاوش" في طفولته، والذي قال عنه: **"خرجت ونزلت إلى الشارع غير أفكر إلا في لقاء أصدقائي مراد وكمال ومبروك ونجري ونلعب كما تعودنا على ذلك كل يوم في طرقات شارع "مارشي أتناش"."**[1] فالشارع كان في طفولته مكان للترفيه والراحة والاستمتاع بالوقت.

ليتحوّل بعدها إلى مكان للعنف والجرائم، وهو ما يبرز من خلال مشهد القبض على "الزربوط" من طرف رجال الشرطة حيث قال "الكاتب": **"خرجت مسرعا حتى ألحق بالزربوط فبان لي عن بعد يتمشى، سارعت الخطى حتى ألحقه، فإذا بي أسمع طلقات رصاص في السماء وسيارات الشرطة تحاصره من كل جهة، بينما هو واقف في وسط الشارع لا أدري ماذا كان يحمل سكينا أو مسدسا."**[2] يظهر هذا المقطع تحوّل الشارع من مكان سلمي محبّب إلى شارع مخيف وعنيف، يحمل فيه الشباب السكاكين والمسدسات، ممّا يؤكّد على انتشار الجرائم والسرقات والاعتداءات، التي تستدعي تدخل الشرطة لإلقاء القبض على هؤلاء المجرمين.

كما يحمل الشارع دلالات أخرى، تبرز من خلال الشارع الذي كان يراقب ويتجسس فيه "الهادي بن منصور" على "ربيعة" بقوله: **"فجأة ظهرت فتاة لم أتبين ملامحها جيدا، وتقدمت منها، وسلمتا على بعض ثم سارا في اتجاه شارع العربي بن مهيدي فأكملت مهمتي التجسسية."**[3] بيّن الكاتب من خلال هذا الشارع التحوّل الأخلاقي بالمجتمع، وانتشار الدعارة في الوسط الاجتماعي، كما أشار إلى التناقض الفكري والديني، والنفاق الذي يمارسه الأفراد، وخلّفه

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 114.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 38.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 193.

التصادم والصراع بين الأحكام الشرعية، والقيم المجتمعية، والعادات والتقاليد، وبين الثقافة الغربية الوافدة إلى المجتمع عن طريق التثاقف. كما حاول شرح الأسباب التي أدّت بالنساء لممارسة الدعارة، فبعد عملية التحرّي والتجسّس التي قام بها "الهادي بن منصور "حول "ربيعة"، قال: "**فكرت في أن ربيعة تعيش ظروفا صعبة، وإلا ما كانت لتفعل ما تفعل، لا يغزو الظلام النور إلا إذا سمح له بذلك.**"[1] وهو ما يتأكّد عندما سردت عليه قصتها التي رفع من خلالها الستار عن معانات المطلقة في المجتمع الجزائري التقليدي والذكوري، الذي يحتقر المرأة، ويحرمها من حقوقها البسيطة.

أمّا البعد الإيجابي للشارع؛ فتمثّل في المقطع الذي تحدّث فيه عن ثورة الشباب الذي خرج إلى الشوارع مطالبا بالتغيير، حيث استرجع "الزاوش" موقف والده في قوله: "**قضى أسبوعا في التحقيق أو الاستنطاق عن تهم لا معنى لها بينما كانت عيناه تلمعان بالضوء لأنه كحالم كبير رأى في انتفاضة أولئك الشباب علامة طريق، وضوءا يبزغ في نفق دامس الظلمة، لقد رأى أخيرا شبابا يخرجون لشارع عميروش مراد، ويهتفون بالحرية المتشوق لها منذ الاستقلال البعيد عام 1962.**"[2] حاول الشباب الاحتجاج للتعبير عن رفضه للأوضاع ومختلف المشاكل التي يعيشها، فشكّلت تلك المظاهرات شعلة الأمل لبداية جديدة، وانطلاقة قويّة نحو الازدهار وتحقيق الأحلام.

من خلال المقاطع السابقة؛ يمكنني القول أنّ "الشارع" في هذا النص الروائي حمل دلالات ومعان عديدة منها: الجانب الثقافي بالمجتمع والنظرة التقليدية للمرأة، مع التركيز على التحوّل الأمني وانتشار الخوف والرغب والجريمة بالجزائر، وكذلك التغيّر الأخلاقي بالمجتمع، وانتشار الدعارة في الوسط الاجتماعي، كما أشار إلى التناقض والنفاق الفكري والديني.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 252.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 29.

في ختام دراسة هذه الثنائية الضدية (المكان المفتوح/ المكان المغلق)، تبينت أنّ اعتماد "مفتي" على الأماكن المغلقة أكثر من الأماكن المفتوحة، دعّم دلالات النص التي عمل الكاتب على ترسيخها، إذ أنّ ذلك الانغلاق ساهم في تأكيد العادات والتقاليد، التي فرضت على الأفراد الفرار والتخفي، وكذلك أبرز بعض العادات والممارسات السيئة التي فرضت عليهم التخفي عن أنظار الناس تجنّبا للثرثرة والجوسسة، وإصدار الاحكام. كما عمّق الإحساس بالرعب والخوف الذي عاشه الشعب فترة العشرية السوداء.

المطلب الثالث: ثنائية مكان (الإقامة والانتقال) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":

إنّ تشكيل وتحديد بنية المكان يخضع أيضا لتصاعد الأحداث الروائية، وتحرّكات الشخصيات داخل النص، ممّا جعل المكان ينقسم حسب ثنائية (الإقامة والانتقال)، فهناك أماكن تقيم بها الشخصيات، وأخرى تمرّ بها وتنتقل إليها بحسب تطوّر المسار السردي، الذي يسعى لترسيخ الدلالات، وإظهار رؤية الكاتب. وهو ما سأحاول إبرازه من خلال تحليل بعض الأماكن التي وردت في هذه الرواية، وحملت في زواياها معان عميقة مرتبطة بالواقع الجزائري وتحوّلاته.

1-أماكن الإقامة:

تنقسم أماكن الإقامة في الرواية إلى قسمين، يعكسان أماكن الإقامة في الواقع، حيث يوجد أماكن الإقامة الاختيارية، وأماكن للإقامة الإجبارية، على أساس أنّ (**أماكن الإقامة الاختيارية هي الأماكن التي توجد في إطارها الشخصية بمحض إرادتها. وتشعر بانتماء شعوري نحوها، وارتياح وجداني لها. في حين أن أماكن الإقامة الإجبارية تعد أماكن أجبرت الشخصية الفاعلة على الإقامة بها، فهي تشكل بذلك تعارضا مع الأماكن السابقة إذ تعد أماكن انفصال شعوري بالنسبة للشخصية، عكس الأماكن السابقة التي مثلت اتصالا حقيقيا معها.**)[1] بمعنى

[1]- فتحي بوخالفة، **لغة النقد الأدبي الحديث**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص، ص: (333– 334). بتصرف.

أنّ أماكن الإقامة تنقسم من منطلق حرية الاختيار التي تمنح للفرد، أو تنزع منه فيصبح مجبرا على المكوث به. وهو ما سيتوضح من خلال التحديد والتقسيم التالي:

أ –أماكن الإقامة الاختيارية:

تعدّدت أماكن الإقامة الاختيارية في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، ومن بين أهمّ هذه الأماكن أذكر:

البحر الذي قال عنه "فتحي بوخالفة": "**بقدر ما يمكن اعتبار البحر مكان عمل، وكسب الرزق، يمكن اعتباره أيضا فضاء إقامة اختياري؛ من حيث رغبة الشخصية في الإقامة بجواره.**"[1] ويرجع ذلك للعلاقة الشعورية، والإحساس الجيّد الذي يمنحه للفرد، ولتأثيره الإيجابي على شعوره ونفسيته، ويتجسد ذلك في الرواية من خلال "الزاوش" ومحبوبته "وردة سنان"، اللذان كانا يحبان الإتقاء أمام زرقته الدافئة، حيث قال "الزاوش": "**كانت أمسية رائعة بحق، ونحن نقف متلاصقين ونتأمل البحر، وأنا أردد أغنية حب قديمة قرأتها في كتابنا المدرسي لم تقل شيئا، بقيت صامتة ومندهشة وهي تنظر بعينين براقتين إلى زرقة البحر الدافئة وتتمنى مثلما أتمنى أن يتوقف الزمن في تلك اللحظة فقط فنمكث فيها إلى الأبد.**"[2] صوّر الكاتب البحر كباعث للشعور بالراحة والطمأنينية، ومكان للتنفيس عن الروح، وملجأ للأفراد من هموم تلك المدينة المقتولة ومشاكله، ووسيلة للنسيان.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أنّ الكاتب وظّف هذا الحيّز المكاني لتأكيد وتدعيم معاناة الشعب الجزائري، والضغط الذي يعيش فيه بسبب أوضاع البلاد. وهو ما دعّمه بقول "للهادي بن منصور" الذي لم يتخذ صديقا بشريا، لأنّه يؤمن بغدرهم، حيث قال: "**كل هؤلاء أعداء على**

---

[1]– فتحي بوخالفة، **لغة النقد الأدبي الحديث**، ص: 334.

[2]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 94.

نحو ما وليس من صديق إلا البحر."[1] جاء "البحر" في هذا المقطع ليؤكّد على الانقطاع داخل المجتمع الجزائري، وذوبان اللحمة المجتمعية التي كانت تميّزه، وكذا تعميق الشعور بالضياع والخوف واللّأمن، الذي جعل الأفراد يعتبرون البحر صديقهم الحميم والوحيد.

كما أذكر الحديقة التي تعدّ من أماكن الراحة والترويح عن النفس أيضا، واستنشاق الهواء النقي، وقد وردت في هذا النص في قول "الزاوش": "**وجدتهم في المكان المعتاد ينتظرون قدومي ويهللون لحضوري لنذهب لحديقة التجارب العلمية بالحامة لنقضي وقتا رائعا هناك.**"[2] كان الأطفال يذهبون لحديقة الحامة، ليستمتعون بوقتهم، ويلعبون ويمرحون، أمّا الكبار فلجؤوا إليها للتنفيس عن الروح ولاستنشاق الهواء اللطيف، وقد برز دورها في إبراز التحوّل الذي طرأ على المستوى النفسي عند الأفراد.

ب –أماكن الإقامة الإجبارية:

يقصد بها –كما ذكرت سابقا–الأماكن التي تقيم فيها الشخصية مجبرة وبغير إرادتها، ومن بين أهم هذه الأماكن أذكر:

الجزائر العاصمة التي شكّلت مكان للإقامة الجبرية، بالنسبة لمعظم الشخصيات التي سئمت العيش بها، وكانت تحلم بالهجرة، وعدم العودة وصار الكل ينعتها بالمدينة الملعونة أو الطاغية. بداية بشخصية "ربيعة" التي كانت تحلم بالسفر إلى حيث يمكن للأحلام أن تتحقق، معبرة عن ذلك بقولها: "**أريد أن أتمكن من السفر يوما، وأنجح في مكان آخر من العالم، في مكان يقدر بالفعل مواهبي، ويعطيني الراحة والسكون.**"[3] أمّا "الهادي" فقد عاودته الرغبة في الهجرة بعد أن رجع إلى بلاده طامحا في تحقيق حلمه في تصوير فيلم عن حيّه ومدينته، ليصطدم بالبيروقراطية والاضطهاد

---

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 248.

[2]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 88.

[3]– **المصدر نفسه**، ص: 188.

والتعسّف، ممّا جعله يستغرب **"كيف أنّ مجرد مشروع بسيط كهذا لم أستطع تحقيقه."**[1] ففقد الرغبة في البقاء في وطن لا يشجع الشباب على الإنتاج، ولا يستثمر مشاريعهم وطموحاتهم، بل الأسوأ أنّ المسؤولين يجتهدون لمنعهم وقتل أحلامهم. حيث قال: **"ما إن استعدت عافيتي قليلا حتى بدأت أفكر، وأحاول أن أفهم ثم وصلت إلى نتيجة واحدة وهي أن أهرب من هذه المدينة ولا أبقى فيها أبدا."**[2] ليتجلّى بذلك تحوّل الوطن والمسكن الذي يحتمي إليه الفرد ويشعر فيه بالراحة، إلى مكان لتحطيم الأحلام، وكسر القلوب، وإلى شبح يجدر الفرار منه.

هناك أيضا السجن الذي لا يختلف إثنين في كونه مكان للإقامة الجبرية، وأنّه **"يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية الذي تنتقل إليه الشخصية مكرهة، تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود، فتنطوي على نفسها بعدما كانت منفتحة على المجتمع والوجود، تكشف فيه حياة جديدة لها قيمها المختلفة عن تلك التي ألفتها."**[3] بحيث يصبح السجين مأمورا ينفذ بدون نقاش، ويلزم بالطاعة والانضباط وفق القانون العام للسجن، فتقيّد حريته وتحظر عنه أشياء كانت متاحة له من قبل. ف"**إذا كانت حرية الإنسان هي الجوهر والقيمة الأساسية لحياته، فإن السجن هو إستلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو إستلاب للوجود وإهدار للحياة."**[4] وهو ما يظهر في هذا العمل الروائي من خلال قول "الزاوش": **"لم يكن السجن غير تلك الجدران التي تفصلك عن كل ما له قيمة حقيقية وتجمعك بأشخاص لم تفكر قط أنك ستجد نفسك معهم."**[5]

كما أشار الكاتب إلى الأثر النفسي الذي يخلّفه السجن في الفرد، مثل: الكبت، وزيادة الإحساس بالقهر، والظلم، والعجز،... وهذا ما يتوضّح من خلال هذه المقطوعة السردية: **"أربع**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 240.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 263.

[3]- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**، ص: 222.

[4]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 222.

[5]- **المصدر نفسه**، ص: 101.

سنوات في سجن الحراش كانت عبارة عن جلد للذات، وجعلتني أندم على ما أقدمت عليه، وأنزع عن نفسي توهماتي المثالية وأجدني في النهاية داخل تلك الحلقة المغلقة التي تقضي على البراءة وتؤكد لي من أن لا شيء يستحق أن نفقد من أجله حريتنا."[1]كما قال: "**كنت في السجن بين جدران صماء لا تحن ولا ترق.**"[2] فمن خلال هذين المقطعين كرّس الكاتب الإحساس بالوحدة والضيق لدى السجين، وما يخلفه لديه من عذاب نفسي، وشعور بالخزي، تمهيدا للأحداث الموالية.

اشتغل الكاتب على هذا الحيّز المكاني وحمّله دلالات تظهر تأثير هذا الفضاء على الفرد والمجتمع، والعلاقة التي تجمع بينهما، وهو ما يفهم من خلال تصريح "الزاوش" الذي دخل السجن بسبب شقه رأس زوج أم "وردة سنان"، الذي كان يضربها: **أربع سنوات كانت كافية لتخلق حياة أخرى، وضعا جديدا يجب التعامل معه بشكل مغاير عن ذلك الذي تعرفه في حياة عادية وطبيعية.**"[3] مؤكّدا بذلك على دور السجن في تغيير صفات السجناء، وتوجيه فكرهم وسلوكاتهم.

تأثّر الزاوش بزملائه داخل السجن، وتغيّر فكره بفضلهم، حيث قال "الزاوش: "**أظن أن تعرفي على الأخ "رشيد" كان أفضل ما حدث لي خلال هذه الفترة والتي دامت سبع سنوات من السجن أمور كثيرة تغيرت بداخلي، ولا أخفي أني صرت أشعر براحة نفسية وطمأنينة كبيرة، وصارت الصلاة التي لم تكن تعجبني من قبل وتلاوة القرآن في كل وقت تعطياني إحساسا رائعا بالسعادة التي لم أكن شعرت بها من قبل.**"[4] تغيّر سلوك "الزاوش" بفعل تأثير زملائه بالسجن، خصوصا "رشيد" الذي ساعده على التوبة إلى الله (عزّ وجل)، وهو ما اعتبره

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 101.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 106.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 103.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 104.

"**نعمة من الله أن نجد طريقنا حتى في السجن.**"[1] وبذلك تحققت الوظيفة التأهيلية التي يسعى لها السجن. وهو ما يتأكّد أيضا من قوله: "**أن السجن أفادني في إصلاح قلبي وتربية روحي، ولم يفسدني كما يفعل عادة مع المجرمين.**"[2] من خلال هذا التأثير الإيجابي على الفرد، منح الروائي للسجن دلالة عميقة لقيمته ودوره في إصلاح المجرمين.

إلّا أنّ القارئ يصطدم بتحوّل "الزاوش" إلى إرهابي يقتل باسم الله، ويساهم في نشر الفوضى والفساد ويقوم بمعارضة النظام لصالح الجماعات المتطرفة، ظنّا منه أنّه يجاهد في سبيل الله. وبذلك كشف الكاتب عن "**عن الدور الذي لعبته السجون في نضج الحركات الأصولية في الجزائر التي استغلت الظروف الاجتماعية للمساجين الذين أغلبهم كانوا ضحية للظلم الإجتماعي الذي تمارسه الدولة، فضربت في الوتر الحساس وهو وتر الدين وشحن النفوس بالدين الذي كان في تلك المرحلة نهاية الثمانينات بمثابة سفينة نوح التي من ركبها نجى من طوفان الفساد.**"[3] أي؛ أنّ الروائي قام بإيهام القارئ بتمكّن السجن من القيام بوظيفته الحقيقية في إعادة تأهيل المجرمين، كمحاولة لإبراز وتوضيح مهمّته الحقيقية، قبل أن يكشف عن الأزمة التي يخلقها هذا المكان في المجتمع الجزائري، وتوضيح عمق التأثير السلبي للمجرمين على بعضهم بعض.

عجزت الدولة عن إخماد الغضب رغم قيامها "**باعتقال كل من هم على لائحته من معارضين ومنشقين وحالمين...**"[4] بكونهم سبب الفتنة -في نظر الحكومة-؛ ممّا جعلها تصدر "**إعفاء حكومي. جاء ذلك كمحاولة من السلطات إظهار حسن نيتها اتجاه الشباب الذين قتل العديد منهم في تلك الانفجارات المتعددة.**"[5] إلّا أنّ ذلك الإفراج الجماعي زاد من تأزم

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 131.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 108.

[3] - بن علي لونيس، **رواية الهامش: الكتابة عند تخوم التاريخ، قراءة في رواية "أشباح المدينة المقتولة" للروائي الجزائريّ بشير مفتي.** http://alriwaya.net/new/2018/07/24AE

[4]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 34.

[5]- **المصدر نفسه**، ص: 132.

الوضع بالبلاد، بسبب زيادة نسبة البطالة والجرائم، والفقر،... ثم إنّ أغلب المساجين كانوا غير مثقفين، وعقوباتهم إجرامية لا ترتبط بالسياسة والأحزاب، والمعارضة،... فكرهم منحصر في القضاء على الفقر الذي أنهكهم. دون أن أنسى أهم عامل وهو التهيئة النفسية للمساجين من قبل جنود الخفاء المزروعين بالسجون لنشر الفكر الجهادي وهو ما ساهم في نشر الفساد والتعفن بالبلاد. وانتشار الفكر المتطرّف باسم الدين الإسلامي، وبالتالي نشوب الحرب الأهلية في التسعينيات، حيث كان أغلب الإرهابيين إمّا فقراء تقودهم الحاجة، وإمّا جاهلين بالدين، يقتلون بسبب الفهم الخاطئ لمعنى الجهاد في سبيل الله. وبذلك أرجع الروائي بعض أسباب العشرية السوداء، إلى عدم اهتمام المسؤولين بتحقيق وظيفة السجن الأساسية، والمتمثّلة في إصلح الأفراد، وتنظيف المجتمع من المجرمين.

من أماكن الإقامة الجبرية أذكر أيضا "المقبرة" التي ترتبط بالحزن والفراق والنهاية، والتذكير بلقاء الله تعالى، وقد ذكرت في الرواية من خلال موت "رشيدة" أخت "الزاوش"؛ الذي كان يزورها كل جمعة، في (**مقبرة "سيدي محمد" التي كانت ملتقى النساء والباحثين عن كرامات الأولياء الصالحين**)[1] وبذلك حمّلها الروائي بعدا ثقافيا يعبّر عن اعتقاد القدماء في زيّارة أضرحة الأولياّء الصالّحين، وتقديم القرابين لهم، والدعاء عندهم، وهو من التقاليد التي تدخل في البدع المحرّمة، لكنّها ارتبطت بالجانب الديني عند الشعب بسبب الجهل المتفشّي آنذاك، فتحوّل المحرّم إلى مقدس ديني لا يتجزّأ من الشخصيّة والهويّه الجزائريةّ.

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 19، بتصرّف.

2-أماكن الانتقال:

تعتبر أماكن الانتقال الوجه الثاني للثنائية الضدية (الإقامة-الانتقال)، إذ **"تتشكل فضاءات الانتقال تقاطبا مع فضاءات الإقامة؛ فإذا كانت هذه الأخيرة شاهدة على سكون الشخصية، وتموقعها في حيز بعينه، فإن الأولى تمثل إطارا لحركة الشخصية، وفضاءا يؤطر حركيتها بين غدو ورواح."**[1] فمن خلال هذه الازدواجية يتم بناء المعنى، وإتمام جوانب البناء الدلالي، وبواسطته يكشف عن المفارقة المقصودة من الأماكن الوارد داخل النص السردي. ومن أمثلة هذه الأماكن، في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، أذكر ما يلي:

الحانة التي تعدّ من الأماكن المدنّسة في الثقافة العربية الإسلامية، كونها تشكّل مركزا ومنبعا للإنحلال الخلقي، حيث قال "الهادي بن منصور": **"كانت حانة المرسى الكبير تعج بالنسوة من مختلف الأعمار والأشكال."**[2] صوّر الكاتب من خلال هذا المكان نموذجا من النساء التي يمارسن الدعارة، مثل "اسمهان" التي أخذنا معها الروائي إلى عالم المجتمع الليلي بالجزائر، ذلك الجانب السري والمخفي الذي تديره دور الدعارة.

لكنّ المميّز أنّ الروائي لم يتطرق إلى هذه الظاهرة كلعنة على المدينة، ولم يركّز على تأثيراتها على المدينة والمجتمع كما فعل معظم الأدباء والشعراء. وإنّما تطرق إليها بطريقة عكسية، تكشف عن دور المدينة في خلق هذه الظاهرة، حيث صوّر معاناة البغايا وشعورهن **"بظلم كبير نحوهن، أو سوء فهم، أو قصر نظر."**[3] واعتبر أنّ البغايا ضحايا لأوضاع المجتمع المزرية، التي فرضت عليهنّ الدخول إلى عالم الفساد والإنحلال، وهو ما تجلى من قول "الهادي بن منصور": **"فكرت في أنّ ربيعة تعيش ظروفا صعبة، وإلّا ما كانت لتفعل ما تفعل، لا يغزو الظلام النور إلّا إذا**

---

[1]- فتحي بوخالفة، **لغة النقد الأدبي الحديث**، ص: 349.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 161.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 204.

سمح له بذلك، فتح له منفذا للعبور."[1] لم يرجع الكاتب هذه الظاهرة إلى إنحلال الأخلاق، ولا لإنعدام الوازع الديني، ولا إلى التثاقف الذي غزا بالمجتمع. ولكن حصر الأسباب في الظروف المعيشية والفقر السائد بالبلاد، مؤكدا أنّها هي السبب الرئيسي الذي أدّى إلى انتشار هذه الظاهرة.

كما أشار الكاتب إلى تناقض المجتمع في تعامله مع هذه الفئة **"فهم لا يمانعون أن تحدث مثل هذه الأشياء إن حدثت في صمت مطبق، وبعيدا عن أعين القبيلة، وأنظار العسس القدامى، ولعلّهم يفعلون ذلك هم أيضا بطريقة سريّة فلا تخرج حكاياتهم للعلن."**[2] وبذلك أحال القارئ إلى التناقض الديني والخلقي بالمجتمع، فالمهّم للأغلبية أن تحدث هذه الأشياء بعيدا عن الأنظار، وتبقى في الخفاء. وهو ما فسّر تصرّف "ربيعة" التي ظهرت **"في آخر الزاوية مع صديقتها وقد نزعت عنها ذلك الجلباب الأسود، وظهرت كالمرأة التي كنت أعرفها وإن بزينة أكبر."**[3] عاشت "ربيعة" في تناقض فكري وخلقي، فرضه عليها المجتمع، حيث عاشت في المجتمع بدور الفتاة المتجلببة، والمتخلقة، في محيطها، بينما تعمل في عالمها السري بائعة هوى،... وهي ظاهرة منتشرة بالمجتمع الجزائري، فكثير من الأفراد يختفون وراء ستارات فرضها المجتمع والدين، أمّا في الخفاء فيمارسون حياة ثانية مناقضة. وفي هذا الصدد أشار الروائي إلى **"الفروقات بين مجتمعاتنا العربية والأوربية"**[4]، فيما يتعلق بالحريات الشخصية والعقائدية، مركزا اهتمامه على المرأة وحريتها.

برزت الحانة في هذه الرواية أيضا كمصدر رزق ل"الهادي بن منصور" الذي عاد من بلغاريا للعمل كمخرج سينمائي، لكن المدينة القاتلة للأحلام، لم تمنحه الفرصة لتحقيق ذلك، فوجد نفسه يعمل في تلك الحانة مجبرا، حيث قال: **"رحت أبحث عن مهنة أقتات منها، ولحسن حظي**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 253.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 224.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 248.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 172.

أني التقيت بصديق والدي أو من يدّعي أنه صديقه فطلبت منه المساعدة وأخبرني بأنه يملك حانه قرب المرسى الكبير، فاقترح علي أن أعمل بها كعازف فقبلت على الفور."[1] تحوّلت هنا "الحانة" من مكان للشرب والمجون إلى مكان لكسب الرزق ولقمة العيش بالنسبة "للهادي بن منصور" الذي أصابه الإحباط، بسبب عجزه عن إيجاد وظيفة محترمة تسدّ جوعه، ممّا ساعد في تكريس فكرة الكاتب، الذي أرجع تفشي الانحلال الخلقي بالمجتمع للأوضاع الاجتماعية المزرية.

وبذلك يتأكّد أكثر أنّ اختيار الكاتب لأماكن الإقامة سواء الاختيارية أو الإجبارية يرتبط بالبناء السردي، وحاجة الروائي لتصعيد الأحداث التي تتطلب أماكن محدّدة تبرز مقصدية الكاتب.

من أماكن الانتقال في هذه الرواية أذكر أيضا المستشفى، باعتباره من الأماكن الضرورية التي لا يمكن الاستغناء عنها، إذ **"يتخذ المستشفى في الواقع شكل مكان للعلاج، لا يركن بزواره المؤقتين يأتونه من أمكنة مختلفة بحثا عن الشفاء، ثم يغادرونه، يعيش حركة تجعله مكان انتقال مفتوح على الناس، (...) يتموقع على طرف المدينة حيث السكون والهدوء، لأنه وجد أساسا لتقديم الراحة والاطمئنان من أجل الشفاء، ليكون النهاية التي ينتهي إليها كل مريض، ووسيلته في الانتقال إلى حال أحسن."**[2] تتمثّل الوظيفة الأساسية للمستشفى في تقديم الراحة والشفاء للمواطن، وبسبب الظروف المعيشية الصعبة التي يعيشها الشعب الجزائري، والتي أدّت إلى تدهور صحّته الجسدية، والنفسية، وحتى العقلية، جعلته بأمس الحاجة للانتقال لهذا المكان. ولذا كان من البديهي أن يبرز في هذا النص الروائي الذي حاول عكس خبايا الواقع.

منح الكاتب للمستشفى وظيفته الحقيقية داخل النص، حين كان يتردّد إليه زوج أم "وردة سنان"، لتلقي العلاج بعد أن شقّ "الزاوش" رأسه، فكان المستشفى ملجأ لتحقيق الراحة الجسدية والنفسية. كما عبّر من خلاله عن أبعاد دلالية عميقة تظهر من خلال المقطع الذي لجأت فيه

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 126.

[2]- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**، ص: 238.

"زهية" وهي طفلة إلى المستشفى، للتخلص من حملها، بعد أن اغتصبها السي "خالد" الذي كانت تعمل عنده، حيث قالت: **"لسوء حظي أني عندما بدأت الدراسة انتفخ بطني، وهو شيء لم أفهمه حينها، وعندما لاحظ "المسيو جيرار" أخبرني بالأمر: أنت حامل فقرر أن يأخذني إلى المستشفى، وهنالك أسعفوني وقد تخلصت من حمل ثقيل جعلني بعدها أعيش مرتاحة."**[1] صوّر الكاتب من خلال هذا المشهد اغتصاب الطفولة بالمجتمع الجزائري، والمعانات التي عاشتها الفتيات قبل الاستقلال، بسبب الجهل، والفقر، والحاجة التي ساهمت في تفشي هذه الظاهرة بالمجتمع. والتي أثقلت كاهل الكثير من العائلات، وشرّدت العديد من الفتيات، ودفعتهم أحيانا للانتحار خوفا من الفضيحة التي لا ذنب لهنّ فيها. كما كشف عن الفساد الذي ساد بالمجتمع وحرم الفتيات من حقوقهنّ في التعليم والدفاع عن النفس، وجعلهنّ لعبة في يد الفاسدين.

برزت المقهى أيضا في النصوص الروائية، باعتبارها من الأماكن الرائجة بالمجتمع الجزائري، والتي يقصدها الأفراد من مختلف الأعمار، قصد التسامر والترفيه عن النفس، والنقاش في مختلف المجالات المتعلّقة بالأوضاع الاجتماعية والسياسية، والثقافية، والرياضية،... فالمقهى (**مفتوحة للكل، والكل يلجها. فداخلها يتجدد كمياه البحر. وفي تجدده تتعدد المشارب والأهواء وتتعانق اللغات والقضايا، بالتالي فهي مكان الفرجة على الآخر.**)[2] فهي المكان الذي يلجأ إليه مختلف فئات المجتمع، ويحدث بينهم اندماج وتواصل، أو انقطاع وتباعد، بسبب الحوار الذي يهيأ له فضاء المقهى. وبهذا أصبحت المقاهي "**نسقا مرجعيا ذا دلالة وخطابا رمزيا وإيديولوجيا.**"[3] فهي تبرز التعدّدات والصراعات الفكرية، وتكشف عن تعدّد التوّجهات والرغبات، وتعبّر عن اختلاف المستويات والظروف المعيشية لأفراد المجتمع.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 62.

[2]- صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1994، ص: 53، بتصرّف.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 95.

برزت المقهى في الرواية كمكان للتلاقي والتحدّث والتعارف، من خلال المقطع السردي الذي قال فيه "الكاتب": "**دعوتها لشرب شيء في المقهى الذي يطل على الميناء وجلسنا فيه.**"[1] فهو فضاء جيّد للحديث والتعبير عن مكنونات الذات، والتعرّف على الناس وخلق صداقات وعلاقات جديدة.

كما يعتبر مكان للراحة والتأمّل للشخصيات المهمّشة، أو التي تعاني من المشاكل المختلفة، ولا تستطيع مواجهتها، وهذا ما تحدّث عنه "حسن بحراوي" في قوله: "**وبقراءة سريعة لصورة المقهى في الرواية المغربية، سنجد أنّ أبرز الدلالات التي تؤشر عليها تحمل طابعا سلبيا يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش.**"[2] مثل "الزربوط" الذي صرّح بأنّه كان ينتقل إليه فرارا من واقعه، وعالمه، حيث قال:"**من حين لآخر أذهب إلى المقهى وأختار مكانا في الزاوية لوحدي وأترشف قهوتي وأدخن سيجارة وعيناي معلقتان بالسقف.**"[3] استمرّ "الزربوط" بالانتقال إلى المقهى بسبب الظروف المعيشية المزرية التي كان يعيشها، وضيق بيت العائلة، فكانت بذلك ملجأ للراحة، ومتنفسا للتأمّل والهدوء. أي أنّ المقهى أصبحت "**شكل من أشكال التعويض على مأساة الذات الفردية الممزقة**"[4] فهي تصوّر معانات الفرد، وأشكال البؤس والاضطهاد الذي يمارس في حقه، كما تصف عمق إحساسه بالضياع، وتكثّف شعوره بالاغتراب، وتفسّر أسباب ذلك.

أمّا الشخصيات الواعية والمثقفة فتنتقل إليه للضرورة فقط، مثل الرغبة في احتساء القهوة بسرعة، أو لأجل لقاء مهمّ، أو مثل حالة "الهادي بن منصور" الذي جعل من المقهى مكان لمراقبة "ربيعة"، ومعرفة تحرّكاتها، وهو ما يظهر من خلال قوله: "**ساعتان انتظار وأنا في المقهى الذي بالقرب من بيت ربيعة، شربت أكثر من فنجان قهوة، حتى أن صاحب المقهى سألني إن**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 149.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 91.

[3]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 37.

[4]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 91.

كنت بخير،..."[1] ساهمت المقهى في تطوّر أحداث الرواية واكتشاف جوانب مختلفة من شخصية "ربيعة"، وعبّرت عن أبعاد دلالية عميقة، وفضحت الازدواجية التي يعيشها الأفراد داخل المجتمع، في ظلّ ضعف الوازع الديني، والوعي بقيمة العادات والقيم المجتمعية، ممّا دفع بهم لممارسة رغباتهم ومكبوتاتهم المرفوضة من المجتمع في الخفاء.

استعان الكاتب بفضاء مطعم "المشرق"، للكشف عن التحوّل الذي طرأ على وضعية المرأة من فترة السبعينيات والثمانينيات، وفتح المجال للنقاش حول وضعيتها في التسعينيات، من خلال حديث الكاتب و"زهرة الفاطمي" عن نظرة المجتمع للمرأة ولها بالتحديد، حيث قالت هي: "**كل الناس يروني متحررة فوق اللازم**

– لماذا؟

– لا أدري ربما لأني أدخن، أشرب، أتحدث مع الرجال دون عقدة، ودون أن يشعروني بأني مرتعبة من فكرة أنهم سيقتحمون حجرتي في أي لحظة، لأن لهم أطماعا في جسدي. أفهم هذا الشعور، لكن واقعنا متخلف، الرجل هكذا يفكر في المرأة التي يظنها متحررة، تمارس الجنس في كل لحظة مع أي شخص غريب. صعب أن تقنعهم بأن الأمر مرتبط بإعجاب أو جاذبية أو لست أدري.

– نعم أعرف، للأسف صعب مكافحة المتدينين لأن لهم مواقف ثابتة من المرأة، لكن الأصعب مكافحة من تظن أنهم يدافعون عن الحداثة وحرية الإنسان."[2] يتضحّ من خلال هذا الحوار مدى تحرّر النساء، وخروجهنّ عن التعاليم الإسلامية، والتقاليد المجتمعية بالجزائر. وكيف أنّهنّ يعتبرن المجتمع متخلف كونه يرفض تلك الممارسات اللاأخلاقية. بينما وضّح الكاتب أنّ جمعيات ولجان الدفاع عن الحداثة وحقوق الإنسان أكثر خطورة على المجتمع من تلك الجماعات الدينية

---

[1]– بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص، ص: (191 – 192).

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 320.

فهم يأخذون المجتمع للهاوية، عن طريق إفساد نسائه، وهو ما لم تفهمه المرأة التي ترى في التعاليم الدينية، قيودا تحدّ حريتها.

كما وظّف الكاتب السوق الذي يبرز الحركة الإقتصادية والتجارية بالمجتمع، من خلال حركته وحيويته من عدمها، إذ "**لا تمثل الأسواق ظاهرة اجتماعية اعتادها الناس في مناسبات وغير مناسبات؛ بل هي ظاهرة اقتصادية بالدرجة الأولى من حيث أنها تمثل مجمل النشاطات التجارية، والتي تلبي حاجيات أبناء المجتمع من بيع وشراء.**"[1] أي؛ أن "السوق" في النص السردي يكشف عن الحالة المادية للشخصيات، والوضعية الإقتصادية بالبلاد، وقد ورد في هذه الرواية، كمصدر للرزق بالنسبة ل"ناصر" صديق "الزاوش"، الذي كان يعمل بائعا به، والذي قال له: "**كما ترى فأنا أعمل في هذا السوق الضيق والمزدحم أبيع الخضر والفواكه من الساعات الأولى من الصباح لأنها الساعات التي تشهد عادة وفرة المنتجات في السوق، وإقبال الناس عليها لأعود في المساء منهكا ومتعبا من جراء ضجيج السوق.**"[2] صوّر الكاتب الحركة المستمرة التي شهدتها الأسواق في السبعينيات، ليعبّر عن الحركة الإقتصادية التي شهدتها الجزائر أنذاك.

تعتبر الأحياء الشعبية من أكثر الأمكنة حركة ونشاطا، حتى أنّ اسمها يرتبط وينشق من الحياة والحيوية، وهو مكان عام يتميّز ب "**الطابع المتحرّر من جميع القيود الهندسية والحضرية. إنّه مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته يعتاش عليها ويعيد لإنتاجها بينما يسير به الزمن سيرا حثيثا نحو فناء محقق. ومع ذلك فالحي الشعبي يظل يحمل هويته الخاصة، كفضاء انتقالي، من دون أن يعبأ برياح التحديث المباغث التي تهب عليه وعلى المرافق والأحياء الأخرى.**"[3] وبذلك تندرج ضمن الأماكن المفتوحة، إذ ينفتح النصّ من خلاله على العالم الخارجي

---

[1]- فتحي بوخالفة، **لغة النقد الأدبي الحديث**، ص: 353.

[2]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 220.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 81.

للشخصيات، ويصوّر تحركاتها داخل المجتمع، وتفاعلاتها مع حركة المجتمع، في سبيل تسوية أمورهم، وهو ما يعزّز العلاقة بين النص السردي والواقع، ويحقّق الغاية من النص.

ذكر الكاتب في هذه الرواية عدّة أحياء شعبية كبيرة، وحدّدها كحيز جغرافي لبعض الأحداث، بداية بمسقط رأس "الكاتب" الذي قال: **"ولدت عام 1969 بحي" مارشي أتناس" أو سوق اثنا عشر دون أن أعرف بسبب التسمية."**[1] كما أشار ل"حي بلوزداد" وتسمية القديمة ب"حي بلكور"، وكذلك "حي القصبة"، وشارع ديدوش مراد، وشارع حسيبة بن بوعلي، حي باب الوادي، الأبيار،... كما وصف بعض هاته الأحياء، باعتبارها وحدة مهمّة لتعرية المجتمع، وهو ما يبرز من قول "الزاوش": **"كانت قصص حي مارشي إنشاش متشابهة تقريبا فهم سكان بسطاء جاؤوا من مناطق مختلفة."**[2] أي أنّ هذه الأحياء ترتبط بالواقع وتكشف عن خباياه، وتصوّر حياة الأفراد.

وصف الكاتب هذه الأحياء في الفترات الموالية للاستقلال، حيث قال: **"لقد كان الحي الذي أعيش فيه يعج بالسكان من الشمال والجنوب والشرق الغرب، بألوان بشراتهم المختلفة."**[3] فمن خلال هذه الوحدة المكانية التي تتميّز بالتنوع الشامل، سعى الكاتب لكشف الأفكار والإيديولوجيات السائدة بالمجتمع، وإبراز التحوّلات المجتمعية وتأثيرها على الأفراد. كما صوّر معانات الطبقة الكادحة.

أشار الكاتب للأوضاع المعيشية المتدهورة، ومعانات الطبقة الفقيرة التي تسكن تلك الأحياء الشعبية غير الصالحة للعيش، من خلال عائلة "ناصر" صديق "الزاوش" الذي كان يسكن في حي "القصبة"، وانتقلوا منه بحسب قوله: **"بفضل عمي رضوان الذي كان واحدا من مجاهدي خلية التحرير في القصبة ولولا أخاه لبقينا في بيوت حي القصبة الضيقة والصغيرة، والتي لم تكن بأي**

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 139.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 140.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 18.

حال من الأحوال تصلح للعيش الكريم، فعمي تدبر الأمر بحسب معارفه ووساطته في الجيش، وهو الذي أقنع والدي بأحقيته في ذلك السكن."[1] يبرز هذا المقطع ظاهرتين اجتماعية مخيفتين بالمجتمع الجزائري، أوّلهما تتعلق بمعانات الطبقة الفقيرة في الأحياء الشعبية المتهدّمة، والتي تفتقر لأدنى شروط الأمن والعيش الكريم. ثم يكشف عن الظلم الذي يفرض على هذه الطبقة، وعدم حصولهم على بيوت في السكنات الاجتماعية التي تقدّمها الدولة، بسبب المعارف والواسطات، وبسبب الامتيازات التي تمنح للمجاهدين وذوي المناصب العليا، ممّا ينقص من حصّتهم في تلك السكنات.

وكنقيض لهذا الحي، ورد حديث "علي الحراشي" عن أولئك الذين "**يتواجدون في تلك الأحياء التي لا يسمح لنا نحن فيها حتى بالظهور.**"[2] حرص الكاتب على إظهار الطبقية المنتشرة بالمجتمع، كما عكس تأثير هذه الأحياء على أفكار وطباع الأفراد، فكلّ شخصية تتشرّب من محيطها ومن مستواها المعيشي، لتبني أفكارها وتتخذ مواقفها.

صوّر الكاتب أيضا الانتشار السريع للفساد والآفات الاجتماعية بتلك الأحياء الشعبية، وهو ما يتوضّح من خلال خوف والد "الهادي بن منصور" على ابنه من اللعب في الحي، حيث قال الإبن: "**كان سكان الحي يعرفون والدي أكثر مما يعرفونني أنا، وبالرغم من ذلك كنت محاصرا منذ الصغر ومحروما من اللعب في هذا الحي، ربما خوف عائلتي من الانحراف جعلهم يطوقونني بذلك السياج السلكي، ويفصلونني عن الواقع الذي أعيش فيه.**"[3] لم يأمن الآباء على أبنائهم في الخارج، بسبب التأثيرات السلبية والعادات السيئة التي يكتسبونها بفعل الاحتكاك مع سكان وأطفال الحي. وبذاك كشف هذا الحي عن الانحراف الأخلاقي والديني في الجزائر، والانتشار الواسع لمختلف الآفات المجتمعية والممارسات السيئة.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 177.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 273.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 140.

تحدّث الروائي من خلال الحي الذي اتبع فيه "الزربوط"، عن الاضطهاد والقمع الذي يعيشه الشعب، وحمّل الأفراد مسؤولية تلك المعاناتها مع الطغاة، فحسبه "**الحاكم المستبد الذي أظهر جبروته، كلما خاف الناس منه يزداد تسلطه عليهم، فلا شيء يثير التجبر غير الخوف منه.**"[1] وسكان هذه المدينة "**لا يخافونهم فقط، بل يقدسونهم.**"[2] إلى درجة أنّه "**لا يتجرأ أي شخص على رفع بصره نحوهم، كأنّهم صنعوا من حديد ونار، أو كأنّهم يستذيعون فعل المنكرات بلا تأنيب ضمير، كما أنّك لا تجد عندهم أي إحساس بالخوف يمنعهم عنه.**"[3] فذلك الخوف والتبجيل والرغبة في اتقاء شرّهم، زاد من تجبّر الحكام، وصنع منهم طغاة مستبدين، يستضعفون الشعب ويستعبدونه.

من خلال ما سبق؛ وصلت إلى أنّ "الحي" ساهم في تكريس الدلالات، وتعميق الإحساس بالخوف، واللأمن،... ووضّح نتائج الأوضاع الاجتماعية المزرية، ودورها في تفشي الآفات الاجتماعية، والإنحلال الخلقي.

في ختام هذه الثنائية، توصلت إلى أنّ أماكن الإقامة بنوعيها برزت في هذا النص، أكثر من أماكن الانتقال، حيث صوّر الكاتب أماكن الانتقال الضرورية فقط، مثل: المستشفى، وأماكن العمل، أو أماكن الترويح عن النفس، ونسيان الهموم التي خنقت الأفراد، مثل: المقهى والحديقة،... باعتبارها أماكن ضرورية للاستمرار في التعايش مع الوضع. بينما استعان بالجبل والمقبرة ليصوّر الفترة السوداء من تاريخ الجزائر، وتقريب الواقع المعيش أنذاك، وهو ما يدعّم فكرة أنّ اختيار المكان يخضع للبناء السردي، والدلالات المقصودة.

---

[1]- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، ص: 70.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 42، بتصرف.

[3]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

الفصل الرابع:

بنية الزمن وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر من خلال روايات "بشير مفتي"، "غرفة الذكريات" أنموذجا:

المبحث الأوّل: مفهوم الزمن وأنواعه:

المطلب الأوّل: مفهوم الزمن:

المطلب الثاني: أنواع الزمان:

المبحث الثاني: أهمية الزمن في البناء الحكائي، وعلاقته بالمجتمع وتحولاته، رواية "غرفة الذكريات" أنموذجا:

المبحث الثالث: الزمن الروائي وعلاقته بالتحولات المجتمعية بالجزائر، رواية "غرفة الذكريات أنموذجا:

المطلب الأوّل: المفارقات الزمنية في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحولات المجتمعية بالجزائر:

المطلب الثاني: الديمومة في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر:

المطلب الثالث: التّواتر في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقته بالتحولات المجتمعية بالجزائر:

الفصل الرابع: بنية الزمن وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "غرفة الذكريات" أنموذجا:

واكبت الرواية الحديثة والمعاصرة تطوّر المجتمعات، الأمر الذي انعكس على البنيات المشكّلة لها، مثل الزمن الذي يعتبر واحدا من أهم التقنيات المؤسّسة لها، **"إذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخييليا، خارج الزمن. كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما، دون نظام زمني."**[1] وهو ما يؤكّد أهميته داخل البناء الروائي، ويفسّر الاهتمام الكبير الذي حظي به من قبل النقاد المعاصرين، وقد صرّح "آلان روب غرييه Grillet-Robbe Alain"، **"بأن الزمن أصبح منذ أعمال مارسيل بروست Proust Marcel"، و"كافكا Kafka"، هو الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقه في تكوين السرد."**[2] ممّا جعل منه مركز التقاطع بين الرواية والواقع، ووسيلة الكاتب لتحديد رؤيته، وتحقيق غاياته ومقصديته من النص.

لجأت الرواية الجديدة للزمن كوسيط يمكنّها من تصوير الواقع المعيش، ورصد التحوّلات الطارئة عليه، وهذا ما جعلها لا تهتم بخطيّة الزمن وتراتبيته، بقدر اهتمامها بتمكنّها من تشكيل نسيج من العلاقات الزمنية التي تسمح بالحفر في الماضي وتحليله، وتعرية الواقع وكشف خباياه. بل وحتى استقراء المستقبل. إضافة الى الجانب الشكلي والجمالي، والشعرية التي يضفيها على النص بفضل المفارقات الزمنية، وعناصر الديمومة، والإيقاع الزمني، ...

---

[1]- إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات بونات للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2011، ص، ص: (100-101).

[2]- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي، (دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005، ص: 105.

وعليه، سأحاول من خلال هذا الفصل إبراز دور الزمن في رصد مختلف أحداث المجتمع وتحوّلاته وتناقضاته، وهذا باعتماد رواية "غرفة الذكريات" لبشير مفتي، كنموذج للتحليل والدراسة.

المبحث الأوّل: مفهوم الزمن وأنواعه:

المطلب الأوّل: مفهوم الزمن:

1-مفهوم الزمن لغة:

اتّفقت معظم المعاجم العربية على التعريف اللغوي لمعنى الزمن أو الزمان، أو le temps بالفرنسية، أو Time بالإنجليزية، أو Tempus باللاتينية أوtempo بالإيطالية، وربطته كلّها بتحديد الوقت، مثل ما جاء في معجم "لسان العرب"، الذي قال صاحبه: (**إن الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمنة وأزمان وأزمنة، وأزمن الشيء أطال عليه الزمان، وأزمن بالمكان أقام به زمنا... والزمن يقع على فصل من فصول السنة وعلى مدة ولادة الرجل وما شابهه.**)[1] كما ورد بنفس المعنى في معجم "الصحاح"، الذي جاء فيه: "**الزّمَنُ والزّمان: اسم القليل الوقت وكثير، ويجمع على أزمان وأزُمنَةٍ وأزَمَنٍ. ولقيته ذات الزُمَيْنِ، تريد بذلك تراخي الوقت.**"[2] وأيضا سايرهما في ذلك "أحمد بن فارس"، صاحب "مقاييس اللغة"، حينما ذهب إلى أنّ: "**الزّاي وَالميمُ وَالنونَ أَصل واحدَ يَدَلّ عَلَى وَقت مِنَ الْوَقت. من ذلك الزمّان، وَهُوَ الحينَ، قَلِيلُهُ وَكَثيرَةً. يُقال زمانٌ وَزَمَنٌ، وَالْجَمْعُ أَزْمَانٌ وَأَزّمنةٌ.**"[3] وبذلك نلاحظ أنّهم حددّوا دلالة الزمن اللغوية بأنّه اسم يدل على فترة من الوقت، دون اهتمام بطول وقصر تلك المدّة.

---

[1]- جمال الدين محمد أبو الفضل بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، المجلد: 13، المادة: (زمن)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، ص: 199، بتصرّف.

[2]- إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)**، المادة: (زمن)، اعتنى به: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص: 458.

[3]- أحمد بن فارس أبو الحسن بن زكريا، **مقاييس اللغة**، المجلد: 3، المادة: (زمن)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص: 22.

2-مفهوم الزمن اصطلاحا:

على عكس التعريف اللغوي، تعدّدت التعريفات الاصطلاحية للزمن، واختلفت من باحث لآخر، بحسب توجّهات كلّ منهم. إلى جانب اكتساب الزمن لأبعاد جديدة مرتبطة بالواقع وتحوّلاته، وبسبب التغيّر المستمر للأحداث، الأمر الذي جعل تحديد معانيه والاتفاق على تعريف واحد مهمّة صعبة. وهذا ما أكّده "أحمد مندلاو" في كتابه "الزمن والرواية"، وقد دعّم ذلك بمقولتين، أوّلهما: صرخة "القديس أوغسطين L'olivier de Saint-Augustin"، الذي قال: "**ما هو الزمن؟ إذا لم يسألني أحد عنه فإنني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإنني لا أعرفه.**"[1] معترفا في ذلك بعجزه عن تحديد مفهوم دقيق له، أمّا الثانية: فهي لـ"وليام شكسبيرWilliam Shakespeare" الذي قال: "**نحن نلعب دور المهرج مع الزمن، وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا.**"[2] فبالنسبة له مجرد التفكير في تحديد مفهوم للزمن، يعتبر أمر مثير للسخرية، ومدعاة للجنون، ولعلّه أرجع ذلك إلى التعقيد الذي يشوبه، والغموض الذي يكتنفه بسبب حركيته المستمرة، والتي تصعّب من تحديد تعريف دقيق له.

إلّا أنّني سأحاول مع ذلك إدراج بعض التعاريف التي منحت له، وقرّبت مفهومه، مثل التصوّر الفلسفي عند "أفلاطون Platon": الذي اعتبر أنّه "**كل مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق.**"[3] وبذلك ربطه بتغيّر الأحداث والوقائع بتسلسل خطي.

---

[1]- أحمد مندلاو، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص، ص: (182-183).

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 183.

[3]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 240، (د.ط)، ديسمبر 1998، ص: 172.

نفس الشيء بالنسبة ل"آندري لالاند André Lalande" الذي اعتبره: "**ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر.**"[1] ليؤكّد هو الآخر على الحركة الخطية للأحداث.

أكّد "ابن رشد" أيضا على تلازم الزمن والحركة، واستحالة فصلهما، في قوله: "**إنّ تلازم الحركة والزمان صحيح. وإن الزمان شيئ يفعله الذهن في الحركة، لأنّه ليس يمتنع وجود الزمان، إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة. أمّا وجود الموجودات المتحركة، أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة.**"[2] فلا يمكن للحركة أن تكون خارج إطار الزمن، ولا يمكن للزمن أن يتحقّق دون هذه الحركة أيضا. وبذلك يمكن القول أنّ مفهوم الزمن عند الفلاسفة حُدِّد بكونه سلوك إنساني، يرتبط بتحرّكات الفرد، وأفعاله، وحياته، ويتّصل بماضيه وحاضره ومستقبله، ولا يمكن تحديد مفهومه خارج تلك الحركية.

بينما أخذ "غاستون باشلار Gaston Bachelard" اعتبارات أخرى في تحديد مفهوم الزمن في كتابه "جدلية الزمن"، حيث قال: "**...حتى ندرك جيدا الزمان المتفتح أمامنا يلزمنا أن نعيش وعود المستقبل بالفكر، ولا بد من إحلال قرار مخطط الحياة محل الشعور الغامض جدا والضئيل بما هو معاش، فالمرء يشعر بالوقت بمقدار عدد المشاريع.**"[3] أي أنّه ربط مفهوم الزمن بالمستقبل، وحدّد إدراكنا له بالمشاريع المستقبلية.

هذه المفاهيم المتشظية والمتعدّدة للزمن وغيرها، دفعت بالروائيين للاهتمام به وتوظيفه لأغراض فنية ودلالية، تخدم المبدع والمتلقي، وتفتح النص على عالم أكبر من الدلالات، ولذا اعتبر الفيلسوف الألماني غوتهولد إفرايم ليسينغ Gotthold Ephraim Lessing"، "**أن الرواية**

---

[1]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 172.

[2]- محمد أبو الوليد بن رشد القرطبي، **تهافت التهافت**، تقديم وضبط وتعليق: محمد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 63.

[3]- غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992، ص: 64.

هي فن للزمن."[1] فمن خلال الزمن تصوّر حركية الحياة، وتمنح الرواية مصداقية أكبر. ثم إنّ ارتباطه بالجانب النفسي والفكري وأيضا بالمستقبل، جعله عنصرا جوهريا في العملية الإبداعية الروائية، التي تسعى لعكس الواقع، وسرد الحياة بخباياها، وحقائقها الخفية.

وقد تجلّت فاعليته في البناء السردي، من خلال التعاريف العديدة التي وضعها له الباحثون والنقاد على السواء، والتي نورد منها التعاريف التالية:

بداية بما جاء في كتاب "نظرية الرواية" ل"جورج لوكاتش György Lukács"، الذي يعتبر من أوائل المؤلفات التي ركّزت على عنصر الزمن، حيث اهتم صاحبه "**بما ذهب إليه كل من "هيجل، وبربجستون Bergsonne"، في قضية مفهوم الزمن. مع إعطائه صياغة مخالفة لما جاء في الفكر الفلسفي في القرن التاسع عشر. ومن هنا يتجلى مصدر الاختلاف البارز بين مفهوم الزمن عند هذين الفيلسوفين، اللذين كانا يريان بأن الزمن هو نمط من الانجاز، دون دلالة وصبغة متطورة، بينما يراه لوكاتش Luckas، ما هو إلّا عملية انحطاط مستمر، وشاشة تقف بين الانسان والمطلق. محدّدا إياه أنّه عملية تحلّل وانحطاط، فهو يحافظ باستمرار على علاقته المركبة والموسطة بالقيم الأصلية في شكلها المزدوج، الأمل المتوهم، والذكرى الطوعية المجردة من الوهم.**"[2] رغم أنّ جلّ الفلاسفة ربطوا مفهوم الزمن بالواقع وحركيته المتواصلة، إلّا أنّ لوكاتش Luckas ركّز على الجانب القيمي للحياة، وتحليل الواقع الذي يرجع في الأساس إلى قيّمه الأصيلة، وبذلك منحه بعدا دلاليا قيّما.

أمّا "ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin"، فقد تجاوز مفهوم لوكاتش رغم الاقتراب الظاهر بينهما، حين حدّد "**الميزة الجوهرية للعمل الروائي، وهي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه، بل إنّه يعتقد بأنّ المهم هو رؤية وتفكير العالم من خلال تنوع المضامين، ويذهب إلى**

---

[1]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 193.

[2]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد لعروسي المطوي**، منشورات ANEP، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت)، ص: 100.

أبعد من ذلك عندما يشترط الانتقال من العالم الملحمي إلى العالم الروائي بخاصية الزمن."[1] وبذلك جعل من الزمن محورا للكتابة الروائية، وأساس التخلي عن العالم الملحمي القديم، والانتقال للعالم الروائي الحديث. مؤكّدا أنّ "**ما يحدّد الرواية، إنّما هو التجربة والمعرفة والممارسة (المستقبل).**"[2] فالزمن هو الذي يحدّد إطارها الموضوعي والدلالي، بفضل حركيته الدائمة التي تسمح بالانفتاح على العالم من خلال تداخل الأزمنة وتشخيصها، وهو ما يجعله روح الرواية وأساسها ومحورها الذي تبنى عليه.

وقد وافقه في ذلك العديد من الباحثين الذي توصّلوا إلى أنّ الزمن زمن نفسي، وذلك من خلال التمعّن في المتغيّرات التي تحدث حول الإنسان، سواء على مستوى شكله الخارجي أو الجوانب الداخلية من ذاته، وحتّى على مستوى بيئته، واستخلصوا أنّ "**هذه المتغيرات ناتجة عن حركتين، حركة كونية تعود إلى نواميس طبيعية استطاع أن يعلم حقيقتها، وحركة إنسانية تعود إلى تصورات وتجارب إنسانية توصل إليها ووضعها بنفسه. ومن هاتين الحركتين تولدت لدينا صورتان للزمان، صورة يشترك فيها جميع البشر وهي زمان الحركة الكونية، وصورة يختلف فيها كل البشر وهي زمان الحركة الانسانية.**"[3] وبذلك انقسم عندهم الزمن إلى زمن طبيعي يحدّد بالدقائق والساعات والأيام، وزمن داخلي يرتبط بواقع الإنسان وحياته.

هذا الزمن الداخلي "**زمن خاص لا يقبل القياس لأنه لا مرجع له سوى صاحبها وصاحبه يختلف في تقديره لأنه يشعر به شعورا غير متجانس، ولا توجد لحظة فيه تساوي اللحظة الأخرى، فهناك اللحظة المشرقة المليئة بالنشوة التي تحتوي على أقدار العمر كله وهناك**

---

[1]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد لعروسي المطوي**، ص: 101.

[2]- ميخائيل باختين، **الملحمة والرواية، (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية**، ترجمة: جمال شحيد، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، طرابلس، ط1، 1982، ص: 35.

[3]- كريم زكي حسام الدين، **الزمان الدلالي، (دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية)**، دار غريب للطباعة والنشر، ط2، 2002، ص، ص: (29 -30).

السنوات الطويلة الفارغة التي تمر رتيبة خاوية كأنها عدم، وهو زمن متصل في ديمومة شعورية وكأنه حضور أبدى، الماضي يوجد فيه كذكرى في الحاضر والمستقبل يولد كتطلع وتشوف في الحاضر."[1] أي أنّ الزمن الداخلي يتحدّد بخبرات الإنسان وتحركاته اليومية، وتأثيرها على عالمه الداخلي وشعوره اتجاه الحياة والواقع، وإحساسه الداخلي بطول الزمن وقصره.

وعليه، ربط الباحثون مفهوم الزمن بالجانب النفسي، وتأثّره بحركية الزمن المتواصلة. مثل "جون بويون John Boyne" الذي ربط "**فهم الزمن، بالمنظورات النفسية للشخصيات وأبعادها السيكولوجية وارتباطاتها الحاضرة إلى حقيقتها، فإحساس الشخصيات بالزمن يدفعها إلى التعامل معه وفق منطلقات فلسفية تجسدها علاقة الضرورة والاحتمال التي ترتبط بمفاهيم الحرية والقدر، فالإحساس بالوجود في الزمن هو الذي يقود إلى نمط معين من الفهم، لفهم بطل الرواية."**[2] وأكّد على أنّ اللحظات الجزئية، هي التي تحدّد المشاعر، والأفكار والتصرّفات، ومن خلالها تتحقّق الأحداث التي يتشكّل في مجموعها العالم السردي. وبواسطتها يستطيع الكاتب أن يعبّر عن الجوانب النفسية للشخصيات، ورؤيتها للعالم، وإحساسها اتجاه واقعها وعالمها.

أمّا "مارسيل بروست Marcel Prous" فقال: "**الزمن عبارة عن اصطلاح آخر للنبض الكامن وراء كل شيء، وأنّه ليس شكلا أو وجها أو صفة مميزة للحقيقة بل هو الحقيقة نفسها."**[3] فهو يؤثّر على الشخصية ومواقفها وتصرفاتها، ويصنع أفكارها ورؤيتها، وهذا ما جعل منه عنصرا مهما في بناء الرواية ودلالاتها المتعدّدة وأبعادها المختلفة.

إلّا أنّ "ألان روب جرييه Grille Alain Robbe" قال أنّ "**الزمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية؛ لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد**

---

[1]- جمال عبد اللملك بن خلدون، **مسائل فى الإبداع والتصور**، دار التأليف والترجمة والنشر، دار الطباعة، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ط1، 1972، ص: 165.

[2]- إبراهيم عباس، **تقنيات لبنية السردية في الرواية المغاربية**، ص: 102.

[3]- أحمد مندولا، **الزمن والرواية**، ص: 181.

الانتهاء من القراءة لذلك هو لا يلتفت لزمن الأحداث وعلاقتها بالواقع."[1] وهو بذلك ينكر أي انعكاس للواقع في الرواية من خلال الزمن، وينفي أي دلالات أو تأويلات مقصودة من قبل الكاتب قد يحملها الزمن.

إنّ مفهوم الزمن يقبل تعدّد التأويلات والتعريفات، بسبب طبيعته الحركية المتغيرة، التي جعلته يحمل ويعكس أشكالا وأبعادا مختلفة، تستمد روحها من وقائع وأحداث وتصوّرات الزمن المقصود، ولعلّ هذه الميزة هي التي جعلته من أهمّ العناصر في الكتابة الروائية الحديثة والمعاصرة.

المطلب الثاني: أنواع الزمان:

نظرا لصعوبة تحديد مفهوم دقيق للزمن، لجأ بعض الباحثين إلى تقسيمه لأنواع مختلفة ومتعدّدة، تسهّل فهمه والتعامل معه، وأذكر من السبّاقين لهذا التصنيف "ميشال بوتور Michel Butor" الذي قسّمه إلى ثلاثة أقسام، تؤكّد المرجعية الدلالية للزمن، حيث قال: "**ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.**"[2] ومن خلالها قام بطرح مختلف قضايا الزمن، ووضّح تقنياته المختلفة، ودلالاته المرتبطة بالمجتمع والقارئ بالأساس. "**فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن القبض عليه في تمفصلاته الكبرى وتحديد الأنساق التي يندرج فيها.**"[3]

وقد فصّل "تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov"، في هذه الأنواع الثلاث في قوله، هناك "**زمن القصة أي الزمن الخاص بالعمل التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص. وإلى جانب هذه الأزمنة يعين تودروف أزمنة أخرى تقيم، هي كذلك، علاقة مع النص التخيلي وهي على**

---

[1]- مها حسن يوسف عوض الله قصراوي، **الزمن في الرواية العربية، (1960-2000)**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، إشراف: محمود السمرة، منشورة من قبل: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 49.

[2]- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص: 101.

[3]- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص: 112.

التوالي: زمن الكاتب أي المرحلة الثقافية، والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف، وزمن القارئ وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطى لأعمال الماضي، وأخيرا الزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع."[1] أي، أنّه قسّم الزمن إلى أزمنة داخلية وأخرى خارجية، تنقسم الأولى بدورها إلى ثلاثة أقسام أوّلها "**الزمن المحكي، وهي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشَأ.**"[2] أي؛ زمن وقوع الأحداث المسرودة في النص، والتي تجمع بين الواقع والمتخيّل، ويسمى ب "زمن المغامرة" عند "ميشال بوتور Michel Butor"، الذي ذكر أنّه "**كثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب**"[3] مشيرا بذلك إلى تأثير ذات الكاتب على الزمن المحكي مقارنة مع الزمن الحقيقي.

أمّا الزمن الثاني فيتمثّل في زمن التلفّظ وزمن إنتاج النص الأدبي، أو (الفعل الروائي)، وهو "**مرتبط بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص.**"[4] ويكون غالبا متأخرا وقصيرا بالنسبة للزمن الأوّل، في حين يقصد بالزمن الثالث "**الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي.**"[5] أي الزمن الطبيعي الذي يحسب بالدقائق والساعات، والذي قد يستغرق يوم أو أسبوع فقط، بينما تشمل أحداث الرواية عصور أو عقود متعدّدة، أي تكون طويلة مقارنة بما استغرقه القارئ لقراءة النّص كاملا، والاطلاع على كلّ الأحداث الواردة به.

ثم حدّد ثلاثة أنواع أخرى تحت صنف الأزمنة الخارجية، يتمثّل الأوّل في زمن الكاتب ويقصد به الزمن الذي أثّر على الكاتب وأفكاره، ورؤيته للعالم وبالتالي على كتاباته. وقد عرّفه "عبد المالك مرتاض" بأنّه: "**تلك اللحظة الضبابية التي تشبه تلك التي تحاكي المخاض الفكري حيث لا يكون السارد هو نفسه متمكنا من هذا المولود الخيالي الجديد؛ وإنّما تراه هو أيضا**

---

[1]- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص: 114.

[2]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 179.

[3]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، ص، ص: (102-103).

[4]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 179.

[5]- **المرجع نفسه**، ص: 180.

يبحث عنه في المخيلة الخلفية، أو الخيال الشموس وهو يكتب، أو وهو يهم بالكتابة."[1] وعلى هذا الأساس سمّاه "بزمن المخاض".

ومن المؤكّد أنّ زمن التأليف الروائي، والإنتاج الفكري، يؤثَر بالضرورة على المؤلف وأفكاره ومؤلفاته، فقد تتحدث الرواية عن الماضي البعيد، أو تكون أحداثها في فترة الثورة التحريرية، أو الثمانينيات، أو العشرية السوداء،... -على اعتبار أنّ الرواية الجزائرية موضوع دراستي-، لكن زمن الكتابة هو الألفية الجديدة، مثل الرواية النموذج في هذا الفصل، وبهذا يكون زمن الأحداث مختلفا عن زمن الكتابة الذي يرتبط بالضرورة بعصر الكاتب، ويتأثّر بحياته وأفكاره وتجاربه وخبراته، وهو ما يتأكّد من خلال التصدير الذي افتتح به الكاتب رواية "غرفة الذكريات"، قائلا: "**تنبيه: هذه الرواية هي من وحي الخيال، وأي تقاطع بين أحداثها وشخصياتها مع أحداث وشخصيات قد توجد في الواقع هو من باب الصدفة لا غير**"[2]، فتأكيد الكاتب على أنّ أي تشابه بين الرواية والواقع هو محض صدفة، دليل واضح على مدى تأثير الواقع والزمن المسرود على شخصيته وبالتالي على كتاباته.

ثم هناك زمن القارئ الذي يتعدّد بتعدّد القرّاء والأزمنة التي ينتمون إليها، والذي ينتج عنه تغيّر الدلالات بتغيّر المرجعيات والثقافات التي تتغيّر هي الأخرى بتغيّر الأزمنة. حيث يتأثّر القارئ هو الآخر بالعصر الذي يعيش فيه، وبثقافته، وتقاليده، ومقدّساته، ومدنّساته، وتاريخه،... وبذلك فإنّ زمن وسرعة القراءة يختلف من قارئ لآخر، بسبب عدّة عوامل، مثل (**الحالة الذهنية للقارئ في حينه، والملهيات الخارجية التي تعيد القارئ إلى زمنه الحقيقي الذي تحدّده الساعة، كذلك العوامل النفسية، ومستويات التلقي والإدراك لدى القارئ، إضافة لقوام الرواية، وطريقة بناء الأحداث، وكثافتها،... وغيرها من العوامل التي تؤثّر على إثارة انتباه القارئ.**)[3] فالقارئ يتأثّر

---

[1]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، ص: 180.

[2]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2014، ص: 1.

[3]- أحمد مندولا، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، ص، ص: (142 – 143)، بتصرّف.

بالعصر الذي يعيش فيه، والثقافة السائدة بمجتمعه، إضافة لسنّه، وخلفياته التاريخية، والنفسية، والثقافية،... فلو قدمنا روايات "بشير مفتي" للقارئ في القرن الثامن عشر لما تقبّلها ولما اعتبره أديبا من الأساس، بسبب أسلوب الكتابة واللغة، والأفكار المبثوثة داخل النص، ثم إنّ تأثيرها في القرن الماضي وفي الألفية الجديدة ليس واحدا، فالقرّاء يتقبلون النصوص بحسب تناسبها مع المجتمع والعناصر السائدة به. كما أنّ استيعابهم لها يكون بحسب أفكارهم وثقافتهم، وما تشرّبوه من عصرهم الذي يعيشون فيه.

وبذلك فإنّ زمن قراءة النص نفسه يختلف، ويتعدّد بتعدّد القراء، فيوجد من قرأ رواية ما حين صدرت، وهناك من قرأها منذ سنة مثلا، وهناك من يقرأها الآن، وهناك من سيقرأها فيما بعد، وبالتالي تختلف التأثيرات التي يخلّفها النص على القارئ.

ثم أخيرا؛ ذكر الزمن التاريخي الذي يتّصل بالوقائع والأحداث التاريخية التي يسردها الروائي ضمن عالمه المتخيل، بوصفه مرجعية نصّية، حيث "**تتحوّل هذه الشواهد إلى قيم فكرية ترمز إلى مرحلة من مراحل الحياة الفكرية، والايديولوجية، وتغدو نقاط استقطاب واهتمام تعتمد كعناصر للتأرخة للزمن الجماعي الذي يقصي ويتمايز بأحداث الحياة الاجتماعية فقط.**"[1] وبذلك فهي "**تثري دلالة الزمن التاريخي الذي يحمل معاني الاختلاف والتعارض والتباين الفكري العقائدي في المجتمع ويجسد حلم التغيير الذي يراود الفئات الأكثر معانات في المجتمع ومن يتبنى طموحاتها من المثقفين.**"[2] أي؛ أنّ هذا الزمن هو الذي يربط المتخيّل السردي بالواقع، فيتحوّل النص إلى ذاكرة بشرية، ووثيقة تاريخية مهمّة تحيل إلى بعض الأحداث والحقب التاريخية، التي تعكس الواقع، وتعبّر عن أفكار الكاتب ورؤيته للعالم، واستشرافه للمستقبل.

ولكن تجدر بي الإشارة إلى أنّ "**التاريخ يدخل النص الأدبي، والرواية خصوصا من زاوية ورؤية أيديولوجية محدّدة مسبقا، لدى المبدع نفسه أو الواقع العام، تسعى لتثبيت قيم فكرية**

---

[1]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، ص: 121.

[2]- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

تتصل بالعناصر التأسيسية لبنية المجتمع، أو الترويج لها"[1]، باعتبار أنّ الرواية ترتبط بالواقع من خلال ذات الكاتب، وبخلفياته الفكرية التي تختزن في ذاكرته. على شكل أيام وسنوات، وعقود، وحتى فصول،... وهذا بحسب غاياته ومقصديته.

ففي رواية "غرفة الذكريات"، تُسْرَدُ أحداثا ماضية بالنسبة للكاتب والقارئ والباحث، وهو ما يسمى بالزمن التاريخي الذي يربط الرواية بالواقع، بينما يختلف الأمر بالنسبة لشخصيات الرواية، فهناك أحداث جرت في السبعينيات من القرن الماضي، وشكّلت ماض وطفوله السارد، بينما مثّلت فترة الثمانينات حاضره وواقعه، لتروي فترة التسعينات المستقبل المرعب الذي كان ينتظر الشخصيات الروائية، وهي في مجموعها تشكّل زمن المغامرة وزمن القصة، ثم من جهة أخرى يصرّح السارد أنّ زمن كتابته لهذه الرواية هو سنة 2010، وهو زمن السرد والإبداع وزمن الكتابة. بينما صدرت هذه الرواية في الحقيقة سنة 2014، وهي أول سنة للقراءة.

وممّا سبق؛ يمكنني القول أنّ الأزمنة الداخلية هي تلك الأزمنة التي ترتبط بالمدّة الزمنية التي يستغرقها كلّ فعل متعلّق بالنص الروائي، سواء الزمن الحقيقي أو زمن القص، أو زمن القراءة، بينما تتعلّق الأزمنة الخارجية بالجانب الدلالي والتأثيري للنص، أي أنّها تحيل إلى إشكالية التلقي، وما يرتبط بها من عوامل تاريخية، واجتماعية، وثقافية،... تشكّل في مجموعها خلفية لكلّ من الكاتب أثناء الكتابة، وللقراء أثناء القراءة والتحليل، والتي تؤثّر على تفاعلهم مع النصوص والأفكار المبثوثة داخله.

لم يكن التقسيم السابق هو التقسيم الوحيد، الذي قدّمه "تودوروف Todorov"، بل قسّم الزمن تقسيما آخر يقوم على أساس أنّ الزمن الرابط الأساسي بين الواقعي والمتخيل، وبذلك فإنّه سينقسم إلى قسمين فقط هما: زمن القصة وزمن الخطاب. وهو ما ذهب إليه أيضا "جيرار جينيت Gérard Genette" في كتابه "الصورة 3"، حيث قسّم الزمن الروائي إلى قسمين أيضا، وفرّق بين زمن القصة وزمن الحكاية، قائلا: "**الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...: فهناك زمن**

---

[1]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، ص: 107.

الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)."[1] فهذه الثنائية الزمنية هي التي تمنح النص القدرة على التّلاحم مع الواقع، والتوّغل في تفاصيله وخباياه، إضافة إلى الجانب الجمالي الذي يكتسبه النص من خلال الجمع بين الواقعي والمتخيل، وبين الماضي والمستقبل. ليؤكّد بذلك على قوّة العلاقة التي تربط بينهما، فهما يعتبران وجهان أساسيان للنص، أوّلهما يحمل الجانب الدال والثاني يحمل الجانب الدلالي للنص.

أمّا "هنري برجسون Henri Bergson" فأكّد أنّ **"هناك زمن وجودي خاص بالإنسان لا يطابق زمن الفلك، زمن الوجود الخارجي، زمن الساعة بل يدخل في تعارض معه،"**[2] هذا الزمن يتّصل بوعي الإنسان، والكاتب ويستهدف مشاعر القارئ وأحاسيسه، معتبرا أنّ "**الزمن معطى مباشر في وجداننا**"[3]؛ وهذا الزمن هو الزمن النفسي الذي يرتبط بالقيّم الخاصة المتغيّرة، كالمنظورات النفسية، وتأثير الماضي والحاضر على أفكاره ومشاعره، وكذا نظرته للمستقبل وآماله وأحلامه، دون الاهتمام بالمعايير الثابتة.

كما استردّ مفهوم الديمومة لدراسة الزمن في الأعمال الأدبية. حين راح يفسّر الزمن من خلال العوالم النفسية للإنسان، وما يكتنفها من غموض وضبابية، وكذا توضيح تأثير الزمن عليها.

وهو نفسه ما تطرّق له "جون بويون John Boyne"، في كتابه "الزمن والرواية"، حيث عالج الزمن "**من خلال علاقة الاحتمال والضرورة في بعدهما الفلسفي، في ارتباط مع الزمن لأنّه يرى أن نمط فهم بطل الرواية ليس تجليا لحظيا، ولكن ذلك يتم من خلال وجوده في الزمن.**"[4] معتبرا أنّ فهم ومعرفة الأبعاد السوسيونفسية للشخصية، وتأثير الماضي والحاضر عليها،

---

[1]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، (د.ب)، ط2، 1997، ص: 45.

2- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998، ص: 8.

3- مراد عبد الرحمان مبروك، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، (رواية تيار الوعي نموذجا (1967– 1994))**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998، ص: 5.

[4]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، ص: 102

وإحساسها بالزمن هو الذي يسمح بفهم الشخصية الروائية. حيث "**يمكن لعلاقة الزمان بالمكان أن تكون بغضاء، أو علاقة الجاني بالضحية (المكان غالبا ضحية الزمان) أو علاقة مودة (ولكنها على كل الأحوال مودة إلى حين) أو علاقة قلقة (المكان يخاف الزمان).**"[1] وبذلك يتوضّح السبب الذي جعل "جون بويون John Boyne"، يولي أهمية كبيرة للمقوّمات النفسية ويربطها مع الزمن، ويفسّر سبب شرحه لعلاقة التأثير والتأثّر بين الزمن وبين الذاكرة التي تفعّل المشاعر الماضية، وتفتح مجال التوقّع الذي يعبّر عن الرؤية المستقبلية للفرد والمستقبل.

المبحث الثاني: أهمية الزمن في البناء الحكائي:

يلعب الزمن دورا رئيسيا في تشكيل بنية الرواية، بفضل آلياته المتعدّدة وتقنياته المتنوعة، التي منحته أهمية كبيرة في الكتابة الروائية، وجعلت منه مركز اهتمام النقاد والباحثين في فن الرواية، وقد بدأت العناية الحقيقية بهذا العنصر الروائي لدى الشكلانييّن الروس، الذين يُؤثر عليهم "**أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية (كما يقول تودوروف) وقد تحقق لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها.**(...)

[1]- أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المرسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2004، ص: 76.

ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى فالأوّل لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أمّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ."[1] فحين فصل الشكلانيون بين مفهومي "المتن والمبنى"، وبيّنوا الفرق بينهما، ووضّحوا أنّ الجانب الأول يتعلّق بالأحداث نفسها، ووقت حدوثها وأسبابها، في حين يرتبط الجانب الثاني بنظام ظهور تلك الأحداث، زاد الاهتمام بدراسة عنصر الزمن، وتقنياته وخصائصه، والبحث عن دلالاته وخلفياته، ودوره في بناء الأحداث.

تزامن مع هذه الدراسة، دراسة للناقدين "برسي لوسك Perssi Lopec، و"إدوين موير Edouinne Moeere"، اللذان طوّرا مفهوم البنية الروائية، من خلال **"التأكيد على أهمية الزمن في السرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به."**[2] حيث اهتما بمختلف عناصر البنية الروائية، ولفتا الانتباه لعنصر الزمن بفضل آرائهما في هذه القضية، والتي ساهمت في بناء النظريات النقدية الحديثة المتعلقة بالزمن وعلاقته بالسرد.

أمّا الجهد الأكبر في دراسة زمن الخطاب الروائي فيعود إلى "جيرار جينيت Gérard Genette"، الذي أولى له أهمية كبرى تتّضح في قوله: "**يمكنني جيدا أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه، وهل هذا المكان بعيدا كثيرا أو قليلا عن المكان الذي أرويها منه، في حين يستحيل علي تقريبا أن لا أموقعها في الزمن بالقياس إلى فعلي السردي، ما دام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل.**"[3] حيث أكّد "جيرار Gérard" على استحالة إلغاء الزمن في عملية البناء السردي، وأنّه الخيط الذي تجري فيه الأحداث، وبذلك زاد من تعزيز قيمة الزمن في السرد.

---

[1]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، ص: 99.

[2]- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 108.

[3]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص، ص: (229-230).

معتبرا أنّ الزمن "**هو مجموعة العلاقات–السرعة، التتابع، البعد،... إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية، وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية.**"[1] وبذلك جعل من الزمن رابطا أساسيا بين عناصر النص المختلفة، ثم بين الدال والمدلول، والأهم بين النص والواقع، إذ قال عن زمن الحكاية، أنّه "**هناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية {زمن المدلول وزمن الدال}. وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها – التي من المبتذل بيانها في الحكايات–ممكنة فحسب (...) بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر.**"[2] فأهمية الزمن عنده تتجلى من خلال استحضار أزمنة مختلفة من الواقع، وإدراجها ضمن الخطاب، دون الاهتمام بتطابق الأزمنة وتسلسلها ولا توافق مدّتها.

كما حدّد "رولان بارث Roland Barthes" أهمية الزمن في كتابه "النقد البنيوي للحكاية"، من خلال المقطع التالي: (**يجمع الباحث نصوصا قديمة في كتاب جديد، يريد سؤال الزمن، وأن يلتمس منه إجابته عن مقطوعات آتية من الماضي.**)[3] فحسبه الباحث يلتمس الإجابة عن تساؤلاته من خلال البحث في دلالات وخلفيات الزمن، كونه يرتبط بكلّ تفاصيل حياة الإنسان ومستجداتها، وأحلامه، وآماله، وأحزانه، وأفراحه،... من ولادته إلى موته.

وبذلك تكون هذه (**المصطلحات الزمنية انعكاسات للأفكار الثقافية التي تنشأ هي أيضاً وتتطور وتتغير مع الثقافة؛**)[4] ممّا يسمح بالكشف عن التغيّرات الطارئة على النسق الاجتماعي الذي يتأثّر بالأحداث والثقافات ومختلف العوامل الاجتماعية التي تتأثّر هي الأخرى بفعل الزمن،

---

[1]– جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 231.

[2]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص: 45.

[3]– رولان بارث، **النقد البنيوي للحكاية**، ترجمة: أنطوان أبو زيد، سوشبرس، الدار البيضاء، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1988، ص: 08، بتصرّف.

[4]– صلاح عبد المتعال، **أبعاد الزمن الاجتماعي**، مركز الدراسات المعرفية، 2016، ص، ص: (27-28)، بتصرّف.

والتي تساهم في تدعيم جدور الواقع وترسيخ الدلالات النصيّة، ليجعل بذلك من الزمن مركزا للبحث، وأهم المباحث المكوّنة لدلالات الخطاب الروائي.

إنّ البنية الزمنية المتشظية تمنح للكاتب (**تلك القدرة اللامحدودة على اتخاذ موقع متغير باستمرار داخل النص الذي يقوم بتشييده.**)[1] ممّا يمكّنه من الانتقال بين العصور والأزمنة، وبالتالي الولوج إلى خبايا الماضي، وأسرار التاريخ، وتصوير الواقع بتفاصيله الدقيقة، وكذا إبراز الموروث الثقافي بالمجتمع، والتغيّرات التي مسّته عبر الزمن. كما أنّ أهمية عنصر الزمن لا تقتصر على ربط المتخيل السردي بالواقع، ولا في تحديد طبيعتها التاريخية، أو الواقعية، أو الأسطورية،... بل إنّ توظيفه "**تقنيا وجماليا(...) ساهم في التأسيس لجمالية الزمان من خلال تقنية تداخل الأزمنة واستثمار عالم الذاكرة.**"[2] أي؛ أنّه يساهم في إنشاء البنية الجمالية إلى جانب البنية الداخلية للرواية، ممّا يزيد من تأثيرها وفاعليتها.

في الأخير؛ يمكنني القول أنّ أهمية الزمن في البناء الروائي، تتمثّل في تحديد طبيعة الرواية وشكلها، وكذلك تفسير مختلف جوانب الشخصيات وتنظيم الأحداث وربطها، والأهم من ذلك كلّه ترسيخ الدلالات العميقة، وبثّ الأفكار، وتعميق الإحساس عند القارئ.

المبحث الثالث: الزمن الروائي وعلاقته بالتحولات المجتمعية بالجزائر، رواية "غرفة الذكريات أنموذجا:

*–ملخص رواية "غرفة الذكريات":

صدرت رواية "غرفة الذكريات" للكاتب "بشير مفتي" عن منشورات الاختلاف بالجزائر، ومنشورات ضفاف ببيروت، سنة 2014، وقد بلغ عدد صفحاتها 232 صفحة متوسطة الحجم، مقسمة على ثلاثة فصول.

---

[1]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 113، بتصرّف.

[2]– إبراهيم سعدي، **الرواية والزمن**، من كتاب: **دراسات ومقالات في الرواية**، منشورات السهل، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص، ص: (96–97).

تنطلق الرواية بعد استلام "عزيز مالك" عدّة رسائل من حبيبته "ليلى مرجان" التي تركته لتتزوج وتسافر إلى الخارج، هربا من الرعب الذي كان يحيط بالجزائريين من كلّ جانب. وقد أعادت إليه تلك الرسائل حلمه القديم في كتابة الرواية، والتي استرجع من خلالها حياته السابقة، فكانت الرواية عبارة عن استرجاعات للماضي ترتكز خصوصا على ما بعد أحداث أكتوبر 1988، لتفضح ما شهده الشعب الجزائري عامة، والشباب المثقف خصوصا، من معانات واضطهاد إبان سنوات التسعينيات المظلمة، فكشف من خلال الذاكرة عن طموحاتهم وآمالهم التي اصطدمت بانتكاسات وخيبات، حطّمت أحلامهم، وأخذت بالجزائر وشعبها إلى عالم الدمار والإحباط.

تناول الكاتب كلّ ذلك من خلال ثلاث شخصيات رئيسية، هي: "عزير مالك"، "جمال كافي"، "سمير عمران". وهم مجموعة أصدقاء جمع بينهم حب الشعر، وفرّقهم الموت الذي أخذ "عمران" عن طريق الانتحار بعد أن فقد الأمل بسبب اغتيال الرئيس "بوضياف" الذي كان يعقد عليه كلّ آماله بنهوض الجزائر، والذي تزامن مع خيبته في الحب. أمّا "جمال كافي" فقد اغتيل بسبب مقالاته السياسية، لتأخذ بذلك العشرية السوداء كلّ أحبة السارد-عزيز مالك-، وتتركه شاهدا على قسوتها وقتامتها، وعلى مأساوية موت الأبرياء والمثقفين في تسعينيات القرن الماضي،... ومتأثّرا بنتائجها التي استمرّت إلى زمن كتابته للرواية سنة 2010. فقد بيّن السارد انعكاساتها على حياته التي سيطر عليها اليأس والفشل؛ لولا الشغف الذي بعثته فيه تلك الرسائل التي أيقظت بداخله شعلة الحب، وأمدّته بالرغبة في العيش والنضال من جديد...

***-علاقة الزمن الروائي بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر:**

اهتمّ الباحثون بعنصر الزمن لقدرته وفاعليته في تحقيق علاقة المتخيل السردي بالواقع، وسرد الحياة ووقائعها. من خلال الانتقال السلس بين الأزمنة التي يحتاجها لسرد الأحداث والوقائع الاجتماعية التي يسعى لإلقاء الضوء عليها، وكذا إبراز تأثير الزمن عليها. وهو ما جعلهم يدرسونه ويحلّلون دلالاته داخل الرواية، وفق العلاقة التي تربطه بالبناء الاجتماعي.

فمن الواضح أنّ التوظيف الزمني في النص الروائي يخضع للانتقائية إذ أنّه: "**يتوقف في حدود الحاضر والراهن الذي تعرض بعض مظاهره من منظور خاص ودّال، في حين يتم إغفال جوانب أخرى والسكوت عنها.**"[1] فالروائي يختار الأزمنة التي يتعرّض لها بحسب المقصدية التي يرمي إليها، وبحسب أفقه الإيديولوجي، كما أنّه يراعي الصراعات والثقافات المجتمعية التي يريد التطرّق إليها.

فدلالة الزمن "**وفق هذا السياق توفر أرضية أساسية لعرض وتصوير الوقائع، وذلك عبر عمليات الانتقاء والكشف عن عمليات الزمن الإنساني والتاريخي.**"[2] التي تساعد الروائي على إحالة القارئ للدلالات التي يرمي إليها، أي أنّ "**عملية إنتاج الوعي تتحدد مرجعيتها في حركية المجتمع بمعنى أن حركية الوعي الاجتماعي هي التي تحقق للمجتمع زمنيته وتاريخيته بتمثّله للتحوّل المتواصل والمعزّز بإفراز قيم حضارية وفكرية، تكون بمثابة الدليل على مدى انسجامه مع حركة التطور الاجتماعي بأكمله.**"[3] فالزمن داخل النص يتحدّد بحركة المجتمع، والوعي السائد به. وعلى أساس الرمزية الاجتماعية، يحدّد الكاتب زمانية الرواية، والفترة التاريخية التي يلجأ إليها، ويتمثّلها ليكسب النص دلالاته المجتمعية.

تحيل رواية "غرفة الذكريات" إلى فترة زمنية محدّدة، هي فترة العشرية السوداء، والتي تعتبر المؤشر الأساسي لزمن القص في هذه الرواية، وهو زمن يحيل للألم، والفجيعة والدم، والإرهاب،... وغيرها من الكلمات التي تمرّ بذهن القارئ بمجرد قراءة الكلمة المفتاحية للزمن الروائي، إلّا أنّ هذا الزمن، لم يكن الزمن الوحيد الموجود داخل الرواية، فالكاتب استرجع أزمنة أخرى ترتبط بماضي

---

[1]- عمر عيلان، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية**، الفضاء الحر، الجزائر، (د.ط)، سبتمبر 2008، ص: 303.

[2]- سليم بركان، **النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، (دراسة سوسيوبنائية لرواية "ذاكرة الجسد" للروائية: أحلام مستغانمي)**، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص: تحليل الخطاب، تحت اشراف: عبد الحميد بورايو، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، (2003 – 2004)، ص: 127.

[3]- سليم بركان، **النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي**، ص: 126.

ومراحل حياة الشخصيات، وهي ترجع لزمن الثورة التحريرية، وزمن سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، والتي عبّر من خلالها عن مختلف التحوّلات المجتمعية، والعوامل التي أدّت إلى نشوب تلك الحرب الأهلية، دون أن يغفل عن الدلالات المرتبطة باستقراء المستقبل، بسبب تكرار نفس الأحداث والعوامل الماضية في الحاضر الذي نعيشه،.. وبذلك فإنّ كلّ الأزمنة ارتبطت بالمجتمع الذي نعيشه، وبالتحوّلات التي طرأت عليه، وبالمخاوف المتعلقة بمستقبله.

وعلى هذا الأساس؛ يمكن تحديد علاقة الزمن بالمجتمع وتحوّلاته في الرواية وفق دراسة متأنّية للقيم الاجتماعية المتغيرة، وتحليل الدلالات المجتمعية بمختلف تقنيات الزمن، وفق الفترة الزمنية المشار إليها كرابط دلالي مقصدي داخل النص. وقد أخترت رواية "غرفة الذكريات "لبشير مفتي"، كنموذج للتطبيق والبحث عن ذلك. وهذا لاحتوائها على مختلف التقنيات الزمنية، التي تسمح باستجلاء دور الزمن في تمتين وتحديد العلاقة بين الواقع والرواية. وهذا باعتماد التصنيف الذي جاء به "جيرار جينيت Gérard Genette"، وحدّد به مستويات الزمن السردي وفق العلاقة بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، وهي:

(* **الترتيب أو النظام الزمني: وفيه تبرز تقنيتا الاستباق والاسترجاع.**

* **المدة: وفيه تبرز أربع تقنيات هي الخلاصة، الحذف، المشهد، والوصف.**

* **التواتر: يبرز من خلال التكرارات القائمة في الحكاية، أو على مستوى مرات الحكي.**)[1]

تتجلّى أهمية الزمن في رواية "غرفة الذكريات"، من العنوان الذي يؤكد دور الذاكرة في بنية النص، وتتوضّح أكثر من خلال الأحداث الواردة في النص، والتي تسترجع أحداثا ماضية، لتجسّد وتفسّر من خلالها واقع ومعانات الشعب الجزائري. فزمن الرواية يتراوح بين حاضر عنيف 2010، وماض كئيب، يشمل فترة السبعينات والثمانيات، وعنف ودموية فترة التسعينيات. وهي كلها

[1]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 46 وما بعدها، بتصرّف.

أحداث ماضية بالنسبة لتاريخ إنتاج الرواية الصادرة سنة 2015، ممّا استدعى اهتمام الكاتب بالتقنيات الزمنية، باعتبارها شفرات توظّف لأجل الحفر في الذاكرة، وكشف المستور، وأخذ العبر، وإسقاط حاضرنا المأساوي، ومستقبلنا الغامض على تلك الأحداث.

المطلب الأوّل: المفارقات الزمنية في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر:

تجاوزت الرواية المعاصرة خطيّة الزمن وتراتبيته، ولم تعد تراع التسلسل المتعاقب والمنطقي للأحداث، ولجأت الى تقنيات أخرى تعوّض العجز، وتسدّ الثغرات النصيّة الناتجة عن التسلسل التقليدي. حيث استند الروائي إلى تقنيتين أساسيتين تتجه الأولى من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، وتسمى تقنية الاسترجاع أو الاستذكار، أمّا التقنية الثانية فتعمد للانتقال من الحاضر إلى المستقبل، وهي تسمى بتقنية الاستباق أو الاستشراف، فبرز ما يعرف ب "المفارقات الزمنية" داخل النصوص، وهو ما ذكره "حسن بحراوي" في قوله: "**نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسال الحكي المتنامي، وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد، انطلاقا من النقطة التي وصلتها الرواية. وهكذا، فتارة نكون إزاء سرد استذكاري recit analeptique يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي recit proleptique يعرض لأحداث لم يطلها التحقق بعد، أي مجرد تطلّعات سابقة لأوانها.**"[1] فاعتماد الراوي على الذاكرة، ألغى الترتيب والتسلسل الزمني للأحداث، وجعله يمتدّ باتجاه الماضي تارة، وباتجاه المستقبل تارة أخرى. ممّا شكّل تداخل زمني ومفارقة زمنية في الأحداث داخل النص الروائي.

[1]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 119.

1-مفهوم المفارقة الزمنية:

يعتبر الباحث "جيرار جينيت Gérard Genette" أهم الدارسين الذين أبدعوا في مجال زمن الخطاب الروائي، ويتجلى عمله من خلال كتابه "خطاب الحكاية"، الذي عرّف فيه المفارقة الزمنية، بأنها "**مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين.**"[1] أي بأنّها تدلّ على الاختلاف الحاصل بين ترتيب زمن القصة وزمن الحكاية داخل النص. فكما هو واضح "**ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة مع ترتيب الطبيعي لأحداثها، -كما يفترض أنها جرت بالفعل-، فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد.**"[2] ممّا يعني أن ترتيب الأحداث على مستوى الخطاب لا يطابق تماما ما يحدث على مستوى القصة، فالروائي قد يتابع التسلسل الحقيقي للأحداث، كما يمكن أن يذكر أحداث لم تحدث بعد.

وعلى هذا الأساس، دمجت الرواية المعاصرة كلّ المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل دمجا تاما. وأصبحت "**تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث،**"[3] وهذا ما سماه "جيرار جنيت Gérard Genette" ب"**المفارقات السردية أو المفارقة الزمنية.**" أي أنّ المفارقة هي التلاعب المقصود بالتسلسل الزمني داخل النص.

وضّح "جيرار جنيت Gérard Genette" أنّ دراسة الترتيب الزمني لحكاية، يتمّ عن طريق "**مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية**

---

[1]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 51.

[2]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، آب 1991، ص: 73.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 119.

صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة الغير المباشرة أو تلك."[1] أي أنّ دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، تتمّ بمقارنة ترتيب الأحداث داخل النص مع نظام تتابعها المنطقي والتراتبي. وفي رواية "غرفة الذكريات" تنطلق بنية الزمن من الحاضر إلى الماضي، ثم تتحرّك من الماضي باتجاه المستقبل القريب للشخصيات وما ينتظرها، وكذا المستقبل البعيد الذي يركّز على مستقبل الجزائر كلها وما ستؤول إليه الأوضاع. وقد تجلّت علاقة اللّاتسلسل في أحداث القصة بشكل واضح من بدايتها إلى نهايتها. حيث جعل الروائي من الزمن حيلة فنيّة، وتقنية مهمّة لسرد الماضي، وإسقاطه على الحاضر، ثم استجلاء المستقبل، ممّا يعني اعتماد الروائي على المفارقات الزمنية لتشكيل بنية روايته، وتعميق مصداقيتها.

أ –الاسترجاع {اللواحق}:

أ –1–مفهوم الاسترجاع:

تقنية سردية يلجأ إليها الراوي، ليوقف تطوّر الأحداث ويعود إلى الماضي، بهدف سرد أحداث سابقة للحظة الزمنية التي بلغها السرد. وقد عرّفه "جيرار جينيت Gérard Genette" بأنّه "**كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة.**"[2] أي أنّه عملية العودة للماضي، مقارنة بزمن الحكي، ومخالفة سير التسلسل السردي، فهو "**إخبار بعدي**

[1]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 47.

[2]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 51.

يعود فيه الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه، وبه ينقطع السرد مؤقتا، أو ليسترجع شيئا من الماضي، ثم يعود لأحداث ظاهرة، فهي تقنية يعتمد فيها الراوي على الذاكرة، ذاكرة السارد أو ذاكرة الشخصيات."[1] فتكون حركة السرد من الزمن الحاضر إلى الماضي، بالاعتماد على ذاكرة البطل ومختلف الشخصيات الأخرى، بهدف تفسير بعض الأحداث، أو سدّ ثغرات النص. وبذلك تولّد هذه الاسترجاعات حكاية ثانية بين ثنايا الرواية، تكون تابعة زمنيا للحكاية الأولى.

يروم الروائي من خلال توظيفه للاسترجاعات، عدّة أهداف، أذكر منها القدرة على "**تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد.**"[2] أي أنّها تملأ فجوات النص، وتفسّر تصرّفات الشخصيات من خلال الاطلاع على ماضيها، كما تمكّنه من تقدّيم شخصيات جديدة. وكذلك التمهيد لأحداث قادمة، وتوضيح أحداث سابقة.

ب-أنواع الاسترجاع:

قسّم "جيرار جينيت Gérard Genette" الاسترجاع إلى نوعين هما استرجاع داخلي، واسترجاع خارجي وباجتماعهما يتولّد نوع ثالث هو الاسترجاع المختلط.

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية" مدارات الشرق")**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2008، ص: 207.

[2]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، عربي، انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 18.

ب –1 –الاسترجاع الخارجي:

ويقصد به: "**ذلك النوع من الاسترجاع الذي يعالج أحداثا تنتظم في سلسلة سردية؛ تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى.**"[1] أي أنّه الاسترجاع الذي لا يتداخل مع الحكاية الأولى، لأنّ وظيفته هي إستعادة أحداثا سابقة للحكاية الأولى. ويكون "**زمن الحدث خارج زمن الرواية.**"[2] ينطلق من الماضي ليصل إلى نقطة انطلاق الحكاية.

ب–2–الاسترجاع الداخلي:

يتمثّل في الاسترجاع "**الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها.**"[3] أي أنّ أحداثه تقع ضمن الحكاية ولا يتجاوز حدودها الزمنية، عكس الاسترجاع الخارجي. "**فهو استرجاع يتم من داخل الحكاية إلى داخلها بما يجعله استرجاعا يتحكم في إحداث ترتيب جديد للعناصر الحدثية الموجودة افتراضا داخل حيز زماني واحد.**"[4] فهو يساهم في استعادة أحداث تمّ تجاوزها في التسلسل الحكائي، لكنّها تندرج داخل نطاق الزمن الحكائي.

كما ذكر "جيرار جينيت Gérard Genette" أنّ الاسترجاعات الداخلية أنواع، فقد تكون إمّا (**غيرية القصة: أي الاسترجاعات التي تتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، أو مثلية القصة: أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى.**)[5] ففي النوع الأوّل أي "غيرية القصة"، يكون موضوعه مختلفا عن موضوع الحكاية الرئيسية، أمّا في النوع الثاني "مثليّة القصة" فموضوعها يتوافق مع موضوع الحكاية الأولى.

---

[1]– هيثم الحاج علي، **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2016، ص: 63.

[2]– لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 19.

[3]– **المصدر نفسه**، ص: 20.

[4]– هيثم الحاج علي، **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، ص: 73.

[5]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص، ص: (61–62). بتصرّف.

كما قسّمه إلى نوعين آخرين هما: "**الاسترجاعات التكميلية: أو "إحالات" تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسدّ، بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية**"[1]، و(**الاسترجاعات التكرارية: أو "تذكيرات"، حيث تعود الحكاية في هذا النمط على أعقابها جهارا، وأحيانا صراحة.**)[2] فالاسترجاعات التكميلية تعمل على سدّ الثغرات النصية، بينما تهدف الاسترجاعات التكرارية إلى التذكير.

ب-3 -الاسترجاع المختلط: Analepse Mixte:

يظهر هذا النوع من الاسترجاعات نتيجة تداخل النوعين الآخرين معا، -الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي-؛ ويتجسّد حين "**يسترجع حدثا بدأ قبل بداية الحكاية، واستمر ليصبح جزءا منها. فيكون جزء منه خارجيا، والجزء الباقي داخليا.**"[3] أي حين ينطلق الحدث من نقطة زمنية تقع خارج مدى الزمن المحكي، لتمتد حركة السرد حتى تنضمّ إلى داخل الزمن الحكائي الأولى فيصبح جزءا منها.

ج -الأبعاد الدلالية للاسترجاعات في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحولات المجتمعية:

---

[1]- **المرجع نفسه**، ص: 62.

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 64، بتصرّف.

[3]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 21.

غلب الزمن الماضي على بنية رواية "غرفة الذكريات"، بهدف الحفر في الذاكرة المثقلة بالمآسي. فبرزت الاسترجاعات التي لم تقتصر وظيفتها على تزويد القارئ بالمعلومات، وتفسير تطور الأحداث، وسدّ الثغرات. بل تجاوز ذلك إلى الارتكاز عليها لاستقراء الماضي، وكشف المستور، وتحليل التحوّلات التي طرأت على المجتمع الجزائري في مختلف الأصعدة من جهة، وتعرية الواقع المتعفن واستشراف المستقبل من جهة أخرى. وهو ما صرّح به الروائي على لسان "عزيز مالك"، سارد الرواية، الذي قال: **"لا تريدنا الذاكرة أن نموت، تريدنا أن نعيش، وأن نبقى على قيد الحياة، فإذا متنا ماتت ذكرياتنا معنا."**[1] ليوضّح لنا الروائي أنهّ عبّر من خلال الحفر في الذاكرة عن أصوات وأفكار الشعب التي أُريد لها أن تطمس، وتنسى، وعن رغباته وأمانيه.

اعتمد الروائي على الاسترجاعات لسرد تاريخ وذاكرة الوطن المقهور والمغدور، وكشف هموم شعبه وأحزانه، وقد عبّر عن ذلك من خلال قول السارد: **"أستعيد ذكريات لم تأفل قط، وأحلاما ضاعت في الطريق، وجروحا لم تندمل... أستعيد صورا ووجوها لم تغب عن عيني قط، حتى عندما غابت عني حسيّا... أحس بكآبة."**[2] ليؤكّد بذلك أنّه سرد من خلال هذه الاسترجاعات ذاكرة الوطن المشوّهة، وعبّر عن الألم والقهر، ونشر صوت الأمل بغد مشرق، ورفع صوت الرغبة في العيش، المنبعث من تحت ركام الذاكرة المميتة. لينير الدرب لتغيير المستقبل نحو الأفضل.

كما دعّم حديثه عن أهمية الاسترجاع في نصّه، وسبب اشتغاله على الذاكرة لإعادة إنتاج الأحداث، بالاستعانة باسترجاع ورد على شكل مقطع من يومياته، على النحو التالي: (**التقيت بشخص اليوم.. تحدثت معه عن الرواية فسألني:**

– لماذا ترغب في العودة إلى الوراء؟ ألا يستحق الحاضر اهتمامك؟

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 12.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 121.

– **الحاضر لم يولد بعد/ الماضي حاضر دائما...**)[1] ممّا يؤكّد أنّ "بشير مفتي" سعى من خلال هذه الاسترجاعات إلى حكي ذاكرة هذا الوطن الذي انطفأت شمعته مع الزمن، وصار عاجزا عن ضخّ روح الأمل في قلوب أبنائه الذين ماتوا حسرة عليه، وعلى أحلامهم وآمالهم.

أخذت هذه الاسترجاعات أبعادا مختلفة ومتعدّدة، والتي سأذكر منها بعض النماذج:

ج –1–أبعاد تاريخية وسياسية:

استعان الروائي بتقنية الاسترجاع ليصوّر معاناة الشعب الجزائري منذ الاحتلال الفرنسي، والتي للأسف لم تتوقّف بانتصار الثورة، ونيل الاستقلال، وليكشف عن خيانة الثورة لأحلام الشعب، الذي اتضح له أنّ الحلم بالحرية والراحة، كان مجرد سراب، لفّ مستقبله الملغّم بالفقر، والاضطهاد، والآلام، والتعاسة، وتحطيم الآمال، وقمع الحريات،... ولقد مكّنته هذه التقنية من تحقيق الالتحام بين زمن الماضي، وزمن الحاضر، ومن تصوير مختلف المراحل التاريخية بالجزائر، وما شهدته من تحوّلات سياسية واجتماعية واقتصادية... أثّرت سلبا على نفسية المواطنين وحياتهم، وأحوالهم، وأوضاعهم.

تطرّق الكاتب في روايته للانتكاسات المتعددة التي شهدتها البلاد، حتى أصبحت وعاءا تاريخيا يكشف الحقائق ويفضح المسكوت عنه. حيث رجع بالذاكرة إلى الماضي البعيد، ليكشف عن فترة بداية انهيار البلاد، والتي أرجعها إلى تعدّد المستعمر، خصوصا الاستعمار الفرنسي، مع التركيز على فترة الثورة التحريرية، التي صوّر جوانب مختلفة منها ومغايرة عن تلك الصورة المثالية التي اعتاد عليها القارئ، ومن نماذج ذلك جواب العجوز عن سؤال "جمال كافي" حين سأله عن تلك الفترة، قائلا: "**الدم عرفناه من قبل، شاهدناه في الخمسينيات والستينيات، وهو ليس بجديد علينا قال جمال كافي:**

– وماذا فعلتم عندما سال الدم؟

---

[1]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 121.

رد الشيخ بسرعة كأنه كان ينتظر ذلك السؤال:

– هنالك من حمل السلاح ليدافع عن البلد، وهنالك من حمل السلاح ليحمي نفسه، وهنالك من حمل السلاح ليتسلم مقعدا في السلطة، وهنالك من سلم رقبته للقطع والقتل، والذبح، وهم الأغلبية."[1] كشف الروائي من خلال هذا الاسترجاع خبايا الثورة وخياناتها، وذكر أنّ أغلب الثوار الذين كانوا يجاهدون في سبيل الوطن بإخلاص قد ماتوا أو همّشوا، وبقي في الواجهة فقط من حمل السلاح خدمة لمصالحه الخاصة، أو طمعا في تولي المناصب المهمّة بعد الاستقلال، وأكّد أنّهم هم سبب انهيار البلاد وانتشار الفساد.

أمّا بعد الاستقلال؛ فرجع الكاتب بالذاكرة إلى فترة السبعينيات، التي تميزت بالسياسة الاشتراكية، الحالمة بالمستقبل الزاهر ووهم التطوّر السريع، وقد قال السارد عنها: "**كانت سنوات السبعينيات المهينة والحالمة تقذف فينا شعورا غريبا بضرورة ذلك، وأن الطريق هو العلم والعمل، لكن انهارت كل تلك اليوتوبيا في الثمانينيات."**[2] مشيرا بذلك إلى فشل السياسة الاشتراكية التي انتهجتها الدولة في تلك الفترة، والتي جعلت الشعب يحلم بالتغيير ويطمع بالمستقبل الزاهر، ليصطدم بحقيقة أنه كان يعيش في السراب. فقد قال السارد: "**وجدنا أنفسنا نغرق في ذل الطبقية الفاحشة، فئة تعيش فوق وفئة تعيش تحت وهي الأكثرية طبعا... الشعارات الرسمية لم تتغير.. بقيت هي هي، وتتحدث لنا عن قيمة الاشتراكية والثورة التحريرية. (...) دائما نحن بلد ثوري تقدمي اشتراكي، نؤمن بالعدالة الاجتماعية ونؤمن بالحزب الواحد، ونؤمن بكل ما هو مثالي وعظيم وليس له أثر على أرض الواقع والناس."**[3] استغرب الروائي وتساءل عن سبب استمرار السياسة الاشتراكية في الثمانيات، رغم فشلها

---

[1]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 68.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 82.

[3]– **المصدر نفسه**، ص، ص: (82-83).

الواضح، وعجزها عن الأخذ بالوطن إلى برّ الأمان، بل حتى أنّ الأوضاع كانت تزيد تأزّما يوما بعد يوم. وهو ما تؤكّده حسبه مظاهرات أكتوبر 1988.

استرجع الكاتب أيضا فترة أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، حين كان المتديّنون: "**ينتشرون في تلك الأوساط الشعبية بسرعة كبيرة، وقد وجدوا أرضية صالحة للزرع والسقي، يبشرون بجنة قادمة على الأرض والسماء، وبحكم ديني سيحررنا من قهر الحكم الذي يسيطر علينا منذ الاستقلال 1962 إلى الثمانينات الموجعة كحياة وحلم.**"[1] ليؤكّد أنّ السبب المباشر في تلك الأوضاع المزرية، يرجع بالأساس إلى السياسات الفاشلة، التي نشرت الفساد، والفقر والاضطهاد الذي أنهك الشعب، وبالتالي مهّدت الطريق لهؤلاء المدّعين للدّين. وليبيّن أنّ الأمر كان مدبّرا، فقد وضعوا المتدينين في الواجهة واختفوا وراءهم لحماية مصالحهم ومناصبهم، دون أن يراعوا موضع الشعب في تلك الحرب السياسية.

أمّا التسعينيات فقد شكّلت المفصل المحوري في جلّ روايات "بشير مفتي"، حيث تطرّق إلى أهم الأحداث والمجازر التي ميّزت هذه المرحلة، بداية بذكر "**اغتيال الرئيس في قصر الثقافة بمدينة عنابة على المباشر، وهو يحاضر أمام مجموعة من المواطنين.**"[2] وهو الرئيس الذي كان يعقد عليه الكثير من المثقفين أمثال شخصية "سمير عمران" آمالهم، ليشير بذلك إلى وجود حرب سياسية تقودها بعض الجماعات الخفية، التي كانت تسعى بكل الطرق للإبقاء على النظام السائد آنذاك خدمة لمصالحهم. تحت ستار الجماعات الدينية والإرهابية.

تحدّث الروائي أيضا عن الخونة من الشعب الذين كانوا يخدمون الجماعات الفاسدة على حساب الوطن، من خلال قول "حمو الكلونديستان" للراوي وأصحابه: "**احذروا واحذروا أنا واضح... أعمل مع شرطة بلادي، لكن ذلك الكلب يقال إنه العين الرقيبة للجماعة. أنتم**

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 84.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 194.

حتما سيكتب فيكم تقريرا للجماعة وربي يستركم."[1] موضّحا انقسام العملاء في فترة التسعينيات؛ حيث ظهر بالمجتمع قسمين؛ قسم يخدم الشرطة والبلاد، وقسم آخر يخدم الجماعة الفاسدة التي حطّمت البلاد ودمّرته.

الألفية الجديدة لم تغب عن نصوص "بشير مفتي"، فقد أشار إلى استمرارية الأوضاع على مختلف الأصعدة، حيث قال السارد عن مرشد الجماعات الدينية "محمود": "**عام 2001 رأيته على شاشة التلفزيون، وكان قد شذب لحيته وارتدى بدلة عصرية، وعرفت أنه عين في منصب وزاري. ورغم الاستغراب الذي ساورني لبعض الدقائق وأنا أراه في تلك الصورة، لم أتفاجا في الحقيقة، بل أحسست أنما كانت نقلة طبيعية في حياة رجل كان مستعدًا أن يكون مع جميع الأطراف التي قد تنتصر، وتسمح له أن يكون في المقدمة."**[2] لم تحمل الألفية الجديدة معها أي تغيير أو أمل في التجديد، ويبرز ذلك من خلال الشخصيات التي تولّت مناصب الحكم والوزارات، فقد تميزوا بنفس النفاق ونفس الروح اللاوطنية، يهتمون بالمصالح الشخصية فقط، وينتمون للجهة الفائزة دائما، دون أي انتماء فكري أو حزبي، فالمهم لهم فقط تولي المناصب ونيل الامتيازات.

ركّز "بشير مفتي" اهتمامه على المثقف ومدى ارتباطه بالمجتمع، فلا تخلو أي رواية له من الشخصيات المثقفة (دكتور جامعي-صحافي-كاتب-طالب-....)، وهي الطبقة المهمّشة والمضطهدة بالبلاد، ولعلّ ذلك يرجع لكونها تجسّد: "**تلك الأرواح التي لم تمت بعد وهي تنشد في موتها حلما آخر لولادة جديدة. إنّها أصوات الأشباح التي ترفض أن ترحل قبل أن يسمعها الآخرون. هاهو صوتها يصرخ الآن، ويتكلم كأنّه حقيقة في حلم، أو حلم في حقيقة.**"[3] وبذلك يتأكّد أنّ توظيف الاسترجاعات المرتبطة بسرد معانات هذه الطبقة، يعود لدورها الفعّال

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 147.

[2]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 91.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 15.

في بناء المجتمع، وتثقيف الشعب، وقد عبّر "سمير عمران" عن ذلك في قوله: **"أشعر كأنني فأرة تجارب موضوعة في متاهة، بهدف إتعابها يوميا في البحث عن طريق النجاة ثم تموت دون أن تصل إلى فتحة الخروج."**[1] قدّم "بشير مفتي" من خلال ذاكرة أبطاله المثقفين صورة واضحة لمعاناة الكثير منهم، رغم دورهم الفعّال في إصلاح المجتمع، ووصف معاناتهم بداية مع الشعب الذي ساهم بشكل كبير في تسلّط الحكام والطغاة عليهم، وسهّل من تهميشهم، واضطهادهم، برفضه لمساندة أفكارهم، ومواقفهم.

كما عمّق الشعور بالاضطهاد الذي عاشوه تحت وطأة الحكومات المتعاقبة منذ الاستقلال وحتى تسعينيات القرن الماضي، والتي لم يستثن منها الكاتب إلّا فترة "الشاذلي بن جديد" فحسبه هو الرئيس الجزائري الوحيد الذي منح حق الحريات الفردية والفكرية للأفراد، وساهم في نشر الكثير من الأعمال الأدبية. بينما سخّرت باقي الحكومات مجهوداتها لقمع هذه الطبقة بشتى السبل، خصوصا في فترة التسعينيات، التي تعتبر أشدّ الفترات قسوة على المثقف الجزائري، بسبب الانتقال من الاعتقالات والتضييقات السابقة إلى القتل.

لجأ أغلب المثقفين إلى الخمر للدخول في حالة من اللاوعي، وتجاوز الهموم التي أثقلت كاهلهم، وليتغلبوا على خوفهم الدائم من المجهول، ومن تساؤلهم المستمر عن طريقة موتهم. وهذا ما جعل "عزيز مالك" يقول ل"جمال كافي": **"ألا تشعر أن الانتحار صار أحسن من أن يقتلك أي معتوه في الطريق، أو تموت في انفجار سيارة أو حافلة، وتقتل بعبثية كاملة، وهذا ما يحدث للآخرين اليوم؟"**[2] وافق "سمير عمران" السارد، وأقرّ بتفضيله الانتحار على انتظار الموت، والتساؤل عن الطريقة البشعة التي ستُختار له لذلك، خصوصا بعد قتل الرئيس"بوضياف" الذي كان يعتبره آخر أمل للبلاد. وقد قام بذلك فعلا.

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 108.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 215.

إلّا أنّ "جمال كافي" لم ينتهج نفس الطريق، ولم يختر الاستسلام للوضع، بل راح يقاوم بإمكانياته البسيطة، وقدراته المقيّدة. وفضّل التفرّغ "**لكتابة المقالات السياسية المعارضة للسلطة والجماعات الدينية. وكانت تصل إلى الجرائد التي يكتب فيها رسائل تهديد كثيرة. وكان يقول لي أنا لم أعد أخاف من الموت، ويجب أن يستمعوا إلى كلمة الحق.**"[1] فكانت نهايته القتل، مثل الكثير من الصحافيين والمعارضين وحماة الوطن الذين اغتيلوا فترة التسعينيات.

بينما نجا "عزيز مالك" الذي ظلّ صامتا، وأختار طريق الشرب، وقد قال: "**كان التحدي الأكبر أن أقاوم الضعف وأبقى قويا، وأن استمر في السهر مع هؤلاء الشعراء الذين يحملون في داخلهم جمرة الحياة المتقدة، وموسيقى العالم المختفية.**"[2]لم يستغل "عزيز مالك" وظيفته كصحافي بإحدى المؤسسات الإعلامية الكبرى التابعة للحكومة لخدمة الوطن، وفضّل الهروب والبقاء في الكواليس بين جدران الأرشيف، وذلك بسبب الظروف الاجتماعية والإضطهاد الذي شهده العديد من المثقفين في تلك الفترة، وبذلك استطاع الحفاظ على حياته.

كشف الروائي من خلال استرجاعات السارد لعمله بالأرشيف؛ حقيقة حرية الصحافة بالجزائر، وفضح السياسات التي كانت "**تدوس تلك المهنة النبيلة على الأرض وتنزع منها كل مصداقية أو شرف.**"[3] وأكّد أنّ الحكومات المتعاقبة لم تمنح حرية التعبير للصحافة، لتقوم بمهمتها الحقيقية، بل فرضت عليها إبراز ما يخدم مصالحها فقط، وإخفاء حقيقة الأوضاع والعمل على إبقائها في الأرشيف حيث لا يصل إليها أحد. حيث قال السارد: "**في الأرشيف كنت استمع إلى كل ما يحذف تقريبا بعد التركيب، الكواليس والأحاديث الجانبية بين المسؤولين، وهي عادة مثيرة للضحك، وفي نفس الوقت تشعر بخوف حقيقي وأنت تتسائل بينك وبين نفسك: هل هؤلاء قادرون حقا على صيانة بلدنا من كل المخاطر التي تهدده؟ وتجيب: لا بالتأكيد..**

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 214.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 80.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 101.

ولكن كان ذلك هو الواقع على حقيقته."[1] أظهر الكاتب من خلال هذا المقطع الاسترجاعي حقيقة الحريات بالجزائر، ووضّح دور مؤسسات الإعلام في خدمة مصالح الحكومات الفاسدة.

عبّر السارد أيضا عن استمرار هذا القمع في الألفية الجديدة؛ إذ قال أنّه لم يتمكن من كتابة روايته إلّا سنة 2010، بعد موت العديد من الشخصيات التي "**صارت مثل الأشباح التي تسكن في الأمكنة القديمة، صرت أراها في خيالي وأحلامي لا غير أما في الواقع لم تعد موجودة.**"[2] وهو ما يؤكّد استمرار الحصار على المثقف حتى في هذه الفترة التي يُدّعى فيها إرجاع حريات التعبير... إلّا أنّ الروائي لم يستطع التعبير عن الواقع إلّا من خلال إسقاط أحداث الماضي على الحاضر، مبرّرا بذلك لجوئه للاسترجاعات كتقنية رئيسية للسرد.

وهكذا يمكنني القول؛ أنّ الاسترجاعات السياسية في هذا النص كانت محورا أساسيا لتعرية الواقع السياسي بالبلاد، وكشف ما شهدته من فساد، وقمع للحريات، وفضح الجرائم الدمويّة التي أدخلت البلاد في نفق مظلم لا نهاية له...

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 102.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 13.

ج-2-الأبعاد الاجتماعية:

تناولت الاسترجاعات الواردة في نصوص مفتي جوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية بالجزائر وعبر مراحل زمنية مختلفة، وسأذكر في مايلي -على سبيل المثال لا الحصر-بعض الأبعاد الدلالية التي وردت في رواية "غرفة الذكريات":

على اعتبار أنّ أغلبية الشعب الجزائري مسلمون، يعتزون بدينهم ويفخرون بانتمائهم الديني. فمن البديهي أن يظهر جليا في النصوص الروائية التي تعرّي الواقع، وتكشف خباياه، وقد ركز "مفتي" على هذا الجانب لما له من أثر على تصرفات الأشخاص ومواقفهم، فنلاحظ مثلا ذكر السارد لتلك الجماعة التي كانت تسعى لنشر تعاليم الإسلام، حيث قال: (**كانت تشرف على تعليمنا شعائر الدين، ومساعدتنا في فهم الدروس الصعبة، وحتى تحفيزنا على القيام ببعض الرياضات البدنية. كما أذكر أنّهم كانوا يأخذوننا إلى البحر في الصيف، وكانوا يختارون شواطئ نائية ومهجورة، حيث لا يوجد نساء نصف عاريات بالبيكيني. وأكثر ما كانوا يحذروننا منه فتنة المرأة، فيذكرونا بذلك عشرات المرات، إضافة لما فيها من مواعظ دينية، أغلبها يدور حول العذابات التي تنتظر الكافر بعد الموت، من عذاب القبر إلى عذاب جهنم.**)[1] وقد ساعدت هذه الجماعات الدينية على ترسيخ التعاليم الإسلامية بالمجتمع، وحاربت الفساد الذي ظهر نتيجة التثاقف الذي غزا المجتمع.

كما برزت قيمة الصلاة داخل الأسرة الجزائرية في فترة السبعينيات، من خلال استرجاع "عزيز مالك" الذي قال: "**كانت الصلاة تعني لي أن يُكبروني في عيونهم، أن ينظروا لي على أني فرد كامل مثلما هم أفراد كاملون في نظري.**"[2] فقد اعتبرت الصلاة في تلك الفترة إحدى أهم الركائز التي يقيّم بها الفرد، فالذي لا يصلي لا يعدّ فردا كاملا محترما، ويعتبر شخص غير طبيعي، ومثير للشكوك والخيبة خصوصا. وهو ما دعّمه الكاتب بموقف الوالدين من توقف ابنهما عن أداء

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص، ص: (42 -43)، بتصرف.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 39.

الصلاة مثل السابق، وهو ما يظهر في المقطع التالي: "**صار الأمر مخيفا لهم ومثيرا لكل أنواع الشكوك والريبة عندما لم أعد أذهب إلى الصلاة في المسجد على غرار جميع إخوتي لقد كانت الصلاة شبه مفروضة بالبيت، أو كأننا لا نستطيع أن نلتحم في بيتنا إن لم نكن نصلي جميعنا.**"[1] مبيّنا بذلك أهمية الدين الإسلامي عند الأفراد، وأهميته في تشكيل القيّم المجتمعية، ومبرزا دور أحكامه وتعاليمه في تكريم الفرد، أو إهانته، ومبرزا تمسّك الجيل القديم بدينه، وإيمانه القوي بما نزل في القرآن الكريم، وتصديقه لأنّه كلام الله (ﷻ)، عكس الجيل الجديد الذي فقد صلته مع الله (ﷻ)، وتحوّلت أفكاره بسبب تأثّره بالثقافة الغربية التي تلقّاها عن طريق الكتب التي غزت المجتمع في فترة السبعينيات، وكانت تلك بداية التحولات المجتمعية.

لم تتغيّر نظرة الجيل الجديد للصلاة فقط، بل حتى نظرته للخمر هي الأخرى شهدت تغيرات واضحة، فمن خلال ذاكرة "عزيز مالك"، ظهرت نظرة المجتمع لها في فترة السبعينيات، فقد عبّر آنذاك عن كرهه لها، مرجعا الأمر لعدّة أسباب إنسانية، إضافة إلى "**الجانب الديني الذي يحرم الخمر ويعتبره رجسا من عمل الشيطان. وأننا في صغرنا كنا نطارد السكارى المتشردين ونسخر منهم، وننعتهم بأقبح النعوت.**"[2] ليبرز بذلك رفض المجتمع للسكارى، واعتبارهم آفة لا بدّ من محاربتها والتخلص منها. ليتغيّر الأمر في الثمانينيات، وتتحوّل إلى ملجأ للطبقة المثقفة بالمجتمع، وأوّلهم "عزيز مالك"، الذي اعترف بذلك في قوله: "**أعترف أنّه قبل ذلك بسنة فقط لم أكن أجرؤ على الاقتراب من الحانات.**"[3] ليصبح بعدها سكيرا يقضي يومه كلّه في الشرب، وفي الليل ينتقل الى حانات أخرى، ثم بعدها إن توفر لديه بعض المال يذهب إلى الفندق مع إحدى العاهرات، وقد قال عن ذلك: "**لقد فعلتها مرتين، وكانت نومة معتبرة بعد سهرة شرب فاتنة ومدوخة. وهكذا لن أشعر أنني أرتكب جريمة في حق عائلتي التي تظنني أعقل أبنائها، أو لا**

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 39.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 31.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 30.

تعتقدني أبدًا أشرب الخمر، وأمارس الموبقات التي حرمتها السماء."[1] تغيّر "عزيز" من شخص يمقت الخمر وشاربها، إلى مثقف يحبّ السهر والشرب وممارسة الرذيلة، ليظهر لنا بذلك الكاتب التحوّلات المجتمعيّة التي ظهرت بالجزائر بسبب التأثّر بالثقافة الغربية التي حملتها الكتب وتشرّب بها المثقف الجزائري وعمل على نشرها.

أمّا في نهاية الثمانينات؛ فقد شهدت الجزائر تحوّلا جذريا في الجانب الديني، وتحوّلت أهداف الجماعات الدينية، وهو ما جعل "عزيز" يهتمّ بهم في تلك الفترة، حيث قال: **"وربما ما كان يجذبني لكلامهم هو الجانب الاحتجاجي على الواقع الذي نعيش فيه، والتحريض المستمر على ما تفعله السلطة الحاكمة في الشعب، والأهم كانوا يقومون بأعمال حسنة، حيث يتم تنظيف الحي مرة في الشهر، وتقدم دروس خصوصية للطلبة، وتوزيع الحجاب مجانا على الفتيات اللواتي يقبلن به..."**[2] لم يبقى تركيز الجماعات الدينية في الثمانينيات مقتصرا على الآخرة وعذاب القبر وجهنّم، بل وسّعت اهتمامها إلى إصلاح المجتمع، وتقويم أفراده، وتدعيم ذلك بإسهامات مادية محفّزة، وبذلك حوّلت الدين من دين للموت إلى دين الحياة، ممّا ساهم في إعادة إحيائه في المجتمع، وزاد من انتشاره وتقبّله في أوساط الجيل الحديث.

استمّرت موجة التديّن في بداية التسعينيات؛ حسب السارد الذي ذكر **"أن الحي تحوّل تحولاً جذريًا، والناس فيه مالت جهة اليمين، وصارت تحاسب الآخرين على أبسط الأشياء."**[3] فقد تغيّر فكر الشعب الجزائري، وتوجّه توجّها دينيا، فعاد الدين الإسلامي إلى مكانته واسترجع قيمته المرجعية والتقديرية.

إلّا أنّ هناك من استغل اسم الجماعات وبدأ يأخذ بالدّين إلى الجانب المتطرّف، ويدعو للعنف، وجعل من **"أفغانستان حكاية من الحكايات المقدسة التي ترددها ضد الجماعة الدينية،**

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 37.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 87.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 156.

وينصحون الشباب أن يقفوا مع الجهاد ضد الروس الملحدين الكفار، وكيف أننا إن فزنا عليهم نالنا أجر كبير؛ لأنّنا أعلينا من كلمة الله، وإن متنا فسنعتبر شهداء قديسين وسينالنا جزاء كبير يوم الآخرة."[1] فقد استغلّت تلك الجماعات موجة التديّن، لتهييئ الشباب لخوض ثورة على الواقع، طمعا بدولة إسلامية تبني لهم جنة فوق الأرض، لتشهد بذلك بداية التسعينيات تطرّفا دينيا يخدم الجهات التي كانت تأبى أن تزول سلطتها، أو أن يتغيّر النظام القائم آنذاك.

أشار الروائي إلى أنّ بعض الناشطين بتلك الجماعات الدينية، أنكروا ذلك الاستغلال الديني، مثل "محمود" مرشد الجماعة الذي (**تركهم وعاد إلى الحياة الطبيعية، منتقدًا تلك التصرفات التي تلبس لبوس الدين وليست لها علاقة به... وغير خطابه الديني معتبرًا أنها فتنة مذمومة ستجر الإسلام والمسلمين إلى ويلات لا قبل لنا بها. وأكّد أنه يفضل الأمن والسلم على المواجهة.**)[2] ليوضّح أنّ الجماعات الدينية الأصلية كانت صادقة في أهدافها، وغاياتها في إصلاح المجتمع تحت ظل حكم سياسي إسلامي، إلّا أنّ الجماعات الخفيّة قامت بتشويه صورة الإسلام من خلال نسب الإرهاب والعنف لدين السلم والمحبة.

تحدّث الكاتب أيضا عن التصوّف بالجزائر، من خلال استرجاع الراوي لحديث صديقه "سمير عمران" عنهم، والذي كان يؤكّد على ضرورة **"أن يكون الدين على هذا المنوال السامي أو لا يكون... الدين كأفق للروح لا كظلام للجسد."**[3] فحسبه استطاعت هذه الطريقة أن تصل إلى حقيقة الإيمان، وجوهر الإسلام، فقد "**ارتقوا بالدين إلى أعلى مرتبة روحية ممكنة وجعلوه دين المحبة والحب، وأنّ هذا هو الذي جعلهم مضطهدين من مؤسسات الدين الرسمية."**[4] جمع "مفتي" في هذا الاسترجاع بين الجانب الروحي عند المتصوّفة، ودورهم في الارتقاء

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 85.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (89-90)، بتصرف.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 49.

[4]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 48.

بالدين، ووصولهم لحقيقته المتمثّلة في السلم والمحبة، مع الإشارة للاضطهاد الذي قاسته هذه الفئة من قبل السلطات في تلك الفترة من تاريخ الجزائر.

أرجع الكاتب هذه التحوّلات الدينية بالمجتمع إلى عدّة أسباب، إلّا أنه اعتبر المطالعة العشوائية أكثر العوامل تأثيرا، وهو ما لمحّ إليه من خلال قول "عزيز مالك": **"والحق أني كنت أحب الصلاة إلى غاية تلك السنة التي بدأت فيها المطالعة."**[1] ولذا أمر الوالدان طفلهما بالتقليل من مطالعة الكتب، بعد أن كانا يعتزّان بذلك، حيث نصحته أمّه بغضب:

"–لا يجب أن تقرأ كثيرا هذه الكتب!

– ولماذا؟

– لأنّ هذا سيأخذك إلى طريق الشيطان

– من قال ذلك؟

– والدك قال ذلك، وأنا أقول ذلك أيضا. ألا تطيع والديك؟"[2] لم ينكر "مفتي" من خلال هذا المقطع قيمة المطالعة، وإنّما دعا لمطالعة ما يفيد ويزيد من الثقافة والعلم، ويقوّم الوعي، دون المساس بثقافتنا وتقاليدنا وهويتنا الدينية خصوصا.

ليشهد المجتمع الجزائري نتيجة لذلك انقساما فكريا بين جيل الآباء والأبناء، كنتيجة حتمية للاختلاف الثقافي الكبير بينهما، حيث تمسّكت الأم بفكرة أنّ: **"الطريق الصحيح هو هذا الذي ورثناه أبا عن جد، وليس ذاك الذي نتعلمه اليوم من الأوروبيين والأوربيات. كان يعجبني في أمي ثقتها بنفسها، وإيمانها المطلق بموروث العائلة وتقاليدنا العريقة، حتى إنها ظلت تسخر من كل امرأة تتشبه بالأوروبيات، أو بدل أن ترتدي الحايك العاصمي تلبس فساتين متحررة، عارية الذراع أو الساقين."**[3] عكس فكر والديّ الراوي فكر جيل الأباء الذي يؤمن

---

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 39.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 43.

[3]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 45.

بالموروث الثقافي بالمجتمع، وأنّه المنهج الأصّح للعيش، وكلّ ما يختلف عنه أو يعاكسه فهو منهج مرفوض من قبلهم. بينما تجسّد جيل الأبناء من خلال بقية الشخصيات، كالراوي وأصدقائه "سمير عمران" و"جمال كافي" و"المختار سالمي"... والذين رفضوا كل ما له علاقة بالدين والعادات والتقاليد القديمة التي تقيّد تحرّرهم.

ظهرت أيضا فئة أخرى من الآباء الذين ساندوا التغيير والتحرّر، مثل والد "وردة"، الذي حاول أن يفرّ ببناته من منطقة الريف التي كانت تفرض عليه بعض الأعراف التي لا يمكنه تجاوزها إلّا بالفرار إلى المدينة المتحضّرة، ليصطدم بأنّ **"سكان العاصمة ذابوا في كل من جاؤوا من جميع نواحي الوطن بعد الاستقلال، وصارت ثقافة حياتهم هي ثقافة حياة كل هؤلاء الناس المحافظين التقليديين، الذين ينظرون نفس نظرة الريف للمرأة، ولعل هذا ما جعل والدي ينتبه لذلك، وأصر على أن نتعلم الفرنسية أنا وأخواتي جميلة وفوزية، بل حتى أن نتكلم بها في الشارع والبيت، واعتبر ذلك مناعة لكي لا تصيبنا عدوى الآخرين."**[1] رفض والد "وردة" النظرة الريفية والدينية للمرأة؛ فسعى إلى تبني الثقافة الفرنسية المتحرّرة، ورفض كل ما هو جزائري حتى اللغة. لتكون النتيجة جيل مثل "وردة" امرأة تعيش وحدها دون زواج، متحرّرة إلى درجة أنّها أقامت علاقات محرّمة وزنت مع صديقين في نفس الوقت...

اعتنى الروائي في نصوصه بالمرأة عناية فائقة، وعالج من خلالها عدّة جوانب، أذكر منها استرجاعه لوضعية المرأة داخل المجتمع وتحوّل نظرته إليها، فقد أشار إلى تدهور مكانتها وقيمتها في المجتمع إلى درجة إدخالها عالم الدعارة مثل: "سوسن" زوجة "مختار" الذي قال: **"كان الكلب موح الخنزير يتاجر بها كما توقعت، وعندما رأتني سوسن بكت من الفرح وصرخت: "أنقذني...أنقذني"، وأنقذتها بالفعل... رميته هو في السجن وصارت الآن زوجتي."**[2] سعي النساء للتحرّر والتخلّص من القيود التي فرضها الدّين والمجتمع، وتقبّل الرجال لذلك، أفقدها عزّتها

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 181.

[2]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 137.

ومكانتها، وحوّلها إمّا إلى عشيقة مثل "ليلى مرجان" و"وردة"، وإمّا مومسا مثل: "سوسن"، و"سالي".

يبرز لنا اهتمام "مفتي" بالوضعية الاجتماعية للعائلات الجزائرية، وحرصه على إظهار "**الطبقية الفاحشة، فئة تعيش فوق وفئة تعيش تحت وهي الأكثرية طبعا...**"[1] من خلال "عزيز مالك" الذي ذكر "**تلك العائلات الفقيرة التي كانت تجد صعوبة في كسوة بناتها، وهو شعور مؤلم كنت أشعر به أنا أيضا في المتوسطة والثانوية، عندما أقارن نفسي مع أبناء المسؤولين وقادة الجيش، الذين يغيرون كل شهر ملابسهم بآخر التقليعات والموضات الجديدة، بينما كنا نحن لا نشتري ملابس جديدة إلا في الأعياد والمناسبات، وأحيانا حتى في الأعياد لم يكن يتحقق لنا ذلك، فنقوم بغسل وكي ملابسنا حتى تظهر بعض الشيء أنيقة وجديدة.**"[2] قارن "مفتي" من خلال هذا الاسترجاع بين أبناء الشعب الجزائري، الذين انقسموا إلى طبقتين متباينتين، طبقة معدمة عانت الويلات في تأمين حاجيات أبنائها الأساسية، وطبقة فاحشة ضمّت الذين تولوا الحكم بالبلاد، وتولوا المناصب البارزة. مستغربا حدوث ذلك باعتبار أنّ كل الشعب بعد الاستقلال كان فقيرا، ليفتح الباب للتساؤلات العميقة، والدلالات المتعدّدة والمفتوحة، ...

ركّز الكاتب في نصّه على وضعية الطبقة المعدمة من الشعب الجزائري، من خلال معانات السارد الذي صرّح عنها في قوله: "**إن ما بقي من صورة الفقر في ذاكرتي يؤلمني دائما وكنت أحاول قدر المستطاع تجنب استرجاعه، وإن ظل وضعي المعيشي يؤكد لي أني لن أخرج من هذه الدائرة الجهنمية العمياء.**"[3] وصف الكاتب حجم معانات الشعب في الجانب المادي، وتأثير ذلك على نفسيته، من خلال هذه الذكرى الأليمة من طفولة السارد في فترة السبعينيات،

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 82.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (87 -88).

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 82.

والتي استمرت إلى فترة شبابه في التسعينيات، مع تأكيده على عدم وجود أي أمل في تغيّر الأوضاع بالمستقبل بالألفية الجديدة.

عرّج الروائي إلى ظاهرة أخرى أرهقت الفقراء بالجزائر، من خلال استرجاع آخر ل "مختار سالمي" الذي قال للسارد: **"البوليس عندهم مشكلة مع الفقراء، كأنّهم يتدربون على كراهيتنا. كنت في بلدتي أبيع من حين لآخر الخضراوات من أجل بعض النقود، لأعيل البيت ونفسي. تصور كلّ مرة كان البوليس يأتي ليأخذ حقه، أو يأخذني معه لقسم الشرطة."**[1] حيث يستغلّ بعض أفراد الشرطة سلطتهم لأخذ ما يريدون من الشعب بدون مقابل، ليزيدوا من معاناته بدل خدمته، والسهر على حمايته.

أشار الروائي لأزمة السكن التي تعتبر من أكبر المشاكل التي يعاني منها الشعب الجزائري منذ الاستقلال؛ من خلال الحفر في ذاكرة السارد الذي قال: "**كان [والدي] ينتظر مني المساعدة ماديًا في مشاكل البيت التي كانت كلها تقع على رأسه خاصة بعد أن تزوج أخواي الكبيران وأصبح لهما أولاد، ولم يعودا يساهمان في مصاريف العائلة، وبعد طلاق أختي وعودتها إلى البيت بخمسة بنين وبنات. كانت مشاكل بيتنا كثيرة وتزاد استفحالا يوما بعد آخر.**"[2] يعيش في بيت السارد ثلاث أسر مع أبنائهم، بسبب عدم قدرتهم على الاستقلال بمسكن خاص، بالإضافة للأخت المطلقة مع أبنائها الخمسة، والتي غالبا يرميها زوجها هي وأبنائها بدون نفقة تكفي أو مأوى يغنيها عن الرجوع لبيت والدها، ممّا جعل المنازل الجزائرية مكتظة بالأشخاص، وزاد من استفحال مشاكل أخرى تتولّد تلقائيا بسبب انعدام الاستقرار، والشعور بالتقيّد والاكتئاب، مثل (الطلاق، المخدرات، القتل، الزنا، ...) وقد فسّر الروائي هذه الظاهرة وغرض الحكومة من استمرارها، وعدم القضاء عليها.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (128-129).

[2] - **المصدر نفسه**، ص: 157.

في سياق آخر؛ تحدث الروائي عن عنف ودموية العشرية السوداء من خلال ذاكرة أبطاله الذين عاشوا تلك الأوضاع. فاستعاد بشاعة زمن القتل الذي انعكس على الشعب ونفسيته، من خلال عمل السارد في الأرشيف الذي كان فيه "**صور سوداء ومؤلمة عندما تحدث مجزرة أو انفجار سيارة أو حافلة. كنت عادة أتجنب رؤية كل شيء؛ لأن تلك الصور المأساوية كانت تطاردني لليال طويلات، وأتعذب معها وأذكر دائما جثث ضحايا المجازر من الأطفال...كم كان مرعبا ذلك المشهد الذي لا يخطر على عقل بشر له مشاعر وأحاسيسا!**"[1] صوّر الكاتب من خلال الذاكرة الأيام الدموية المفجعة التي مرّت بها الجزائر، والمجازر التي ارتكبت في حقّ الأطفال والشعب الذي كان كبش الفداء والضحية الوحيدة لأنظمة متعاقبة، اشتركت في الفساد والتخريب، وبذلك رسّخ الروائي شناعة وعنف العشرية السوداء.

عبّر الكاتب عن استمرارية الأوضاع المزرية بعد نهاية العشرية، من خلال استرجاعات السارد التي أذكر منها: "**لقد سجنت نفسي في حياة الوحدة لفترة طويلة بعد عشرية السنوات المذمومة، عندما سال الدم بطريقة مؤلمة ومفجوعة. وظننت أن كل شيء بعد نهاية تلك العشرية السوداء سيتغير، إن لم يكن إلى الأحسن كما نحلم، فعلى الأقل لن يكون بسوء ما سبقها من عذابات لا تشفى، وجراحات لا تندمل. غير أن الأمور لم تتحسن على الاطلاق، وصرت أكثر يأسا من العالم الذي أعيش فيه، وبخاصة من هذه البقعة بالذات التي كان بعضنا يقول عنها إنها ملعونة، ولن تخرج من لعنتها قط.**"[2] أكّد الكاتب من خلال هذا الاسترجاع على استمرار الفساد وتدهور الاوضاع الاجتماعية بالبلاد حتّى بعد انتهاء الحرب الأهلية، ووضّح أنّ الأمور زادت تأزما، وكأنّ لعنة أُحيطت بالجزائر وشعبها.

وظّف الروائي الاسترجاعات أيضا للإشارة لقيمة العادات والتقاليد بالمجتمع الجزائري، وليبرز مدى تمسّك الشعب الجزائري بها، مثل استرجاعه لسخرية صديقه "مختار سالمي" من تلك العادات

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 102.

[2]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 13.

ومن حفاظ الناس على قيّمها وتقاليدها، التي ميّزت المجتمع الجزائري. خصوصا في المناطق الريفية والقبائلية، حيث قال: "**لم أنتبه أن شكل العمارة الكولنيالي الجميل لا يعكس مستوى الناس المتخلف. كان يكفي أن يشاهدوني مرة أصعد مع امرأة ليلا إلى بيتي حتى قامت القيامة ولم تقعد، كأنني اعتديت على شرفهم وكرامتهم ولطخت عرضهم...**"[1] طرح الروائي من خلال هذا الاسترجاع نقطتين مرتبطتين، تشكلان طرفا الصراع الحضاري بالمجتمع، فهناك فئة من المجتمع تقبّلت بعض جوانب التمدّن والتحضّر. لكن دون الإخلال بالقيم الإسلامية والأخلاقية التي يرتكز عليها المجتمع، وفئة أخرى ترفض التقيّد بأي قيّم تحدّ من حرياتها الشخصية حتى ولو كان ذلك مرتبطا بالتعاليم الإسلامية.

تحدّث الروائي أيضا عن بعض الآفات الاجتماعية التي استفحلت بالمجتمع، وحاول أن يعالجها بالاستعانة بذاكرة "عزيز مالك"، مثل ظاهرة المتاجرة بالمخدرات التي حطّمت البلاد، وأهلكت أبناء الشعب، من خلال "مختار" الذي ذكر السارد أنّه: "**كان شاطرا في الحصول على المال. أما من أين يحضره وكيف يحضره فكان ذلك هو سره الدفين الذي لا يفصح به أحد، حتى لو أطبقت السماء على الأرض، لكن كانت طراطيش كلام تصلني من هنا أو هناك، وهو أنه مرات يتاجر في أشياء ممنوعة بطريقة سريّة وذكية، ولكن كما يقال على الخفيف، حيث لم يكن يقوم بعمليات كبيرة تثير الانتباه. كان مع ذلك طيبا جدا، ويحب الناس كثيرا.**"[2] ركّز الروائي على حب "جمال" للناس، وأنّه شخص طيب، ليحيل قضية المخدرات إلى أسبابها الحقيقية البعيدة عن الشرور والرغبة في تحطيم اقتصاد البلاد، أو إلحاق الأذى بالشعب، ويؤكّد أنّ السبب الرئيسي للجوء الشباب إلى المتاجرة بالمخدرات هو الفقر الذي جعلهم يبحثون عن حلول لا تتماشى مع أخلاقهم.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 131.

[2]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 127.

أشار الروائي أيضا إلى عنف الشعب ودور الأوضاع الاجتماعية في ذلك، من خلال قول "عزيز مالك": **"بعض زبائن الحانة من فك الاشتباك بين المتبارزين السكرانين، بعد أن سمعنا وابلا من الشتائم والسباب الجنسي والديني، وشاهدنا لكمات وركلات بينهما..."**[1] فالحياة المزرية التي يعيشها الشعب وأوضاعه الاجتماعية المتدهورة، وفقدانه الأمل في التغيير، جعلته يلجأ إلى الشرب، وحوّلته إلى شعب عنيف يسب الدين، ويستعمل الكلمات النابية والشجارات لتخفيف الضغط النفسي الذي يعيشه.

عرض "مفتي" أيضا قضية أخرى دمّرت الوطن، وأنهكت المواطنين، وهي ظاهرة المعارف والواسطات، واستغلال المناصب، التي استفحلت بالمجتمع منذ السبعينيات، وهو ما يتبيّن من خلال استرجاع "المختار" لمواقف له مع الشرطة، قائلا: **"كان والدي عندما يجدني في مركز البوليس يسبني أنا ويشتمني ويكاد يضربني. مع أنهم كانوا يقولون لي: لماذا لم تقل لنا إنك ابن العم محمد؟ كنا تركناك على راحتك. كنت في قلبي أسبهم وأقول: واللي ما هوش ابن عمكم محمد تعذبونه وتسرقونه؟"**[2] قارن الروائي من خلال هذا الاسترجاع بين معاملة المسؤولين للأفراد الذين لا يملكون معارف وبين أصحاب المعارف والواسطات التي تمنحهم حماية وحصانة من القمع والقهر...

كما بيّن الروائي في هذا الجانب، الآثار السلبية لهذه الواسطات والمعارف، من خلال شخصية "سالي" التي تحوّلت من نادلة بحانة إلى صحفية بأهم مؤسسات النظام، وهذا ما أجابت به عن سؤال السارد الذي استغرب عملها في تلك المؤسسة الكبيرة. فكان جوابها: **"لا يهم كيف دخلت، وهنا أو هنالك لا فرق كبير. إني أقوم بنفس الدور، ولكن هنا عندي بطاقة صحفية فقط [...] وأن الذي استجد في هذه المؤسسة أن المسؤولين الكبار يدفعون لي أكثر،**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 116.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (128-129).

ويفتحون لي أبواب الفوق بسهولة كبيرة."[1] تعجّب "مالك عزيز" من عمل "سالي" في مؤسسة الإعلام رغم أنّ مستواها التعليمي لا يتعدى الثالثة ثانوي، ثم فهم من كلامها أنّ وظيفتها لم تتغير، بل أنّها بقيت تقوم بنفس دورها في الحانة لكن مع الطبقة الغنية التي مكّنتها من الصعود للأعلى بسهولة.

شهد المجتمع الجزائري انتشارا كبيرا لظاهرة النزوح الريفي، بسبب الأوضاع الاجتماعية المزرية التي سبق التطرّق لها، كما ذكر الروائي سببا آخر للهجرة على لسان "باية" التي ذكرت أنّ والدها هاجر من الصحراء إلى المدينة لأنّه (**كان يريدنا أن نكبر في مدينة كبيرة، وفي عالم فيه بعض روح التمدن والتحضر. لكن لم تكن المدينة كذلك طبعا...ثقافة الناس ظلت هي ثقافة الريف والجبل، الذين ينظرون نفس النظرة للمرأة.**)[2] وقد أعطت الساردة مثالا عن عمّها الذي تزوّج ثلاث مرات رغبة في حصوله على مولود ذكر، ووصفت شعوره بأنّ لعنة تطارده بسبب خلفته للبنات فقط، وكما يبدو فإنّ والدها عانى من الضغط من محيطه بسبب نفس الموضوع، فحاول الهروب ببناته لينقدهّن من تلك الأفكار المتخلّفة.

نستخلص ممّا سبق؛ أنّ الروائي استعان بالاسترجاعات للحديث عن مختلف الأوضاع الاجتماعية والتحوّلات التي طرقت على المجتمع، سواء على مستوى الدين، الذي تباين الاهتمام بأسسه وشرائعه بتغيّر الأزمنة، خصوصا بعد تشويهه بالإرهاب لتحقيق مآرب سياسية. كذلك أشار للتقاليد والعادات بالمجتمع، وتطرّق للأوضاع الاجتماعية المتدهورة، وانتشار الأمية، وتفشي الطبقية، كما تناول موضوع المرأة بالمجتمع، ومعانات الفقراء، والاضطهاد، وفضح بشاعة العشرية السوداء، وأزمة السكن، وصراع الأجيال، ... دون أن يغفل عن بعض الآفات الاجتماعية التي استفحلت بالمجتمع، مثل: الخمر، المخدرات، العنف، المعارف والواسطات، واستغلال الوظائف والمناصب، إضافة لتأكيده على ارتفاع نسبة الهجرة بالجزائر، وإرجاعه ذلك للأوضاع الاجتماعية،

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 153.

[2]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (180-181)، بتصرّف.

والتحوّلات المجتمعية العديدة، التي طرأت على المجتمع وغيّرت أوضاعه وخصوصياته وقيّمه، وجعلت الأفراد يشعرون بالغربة وعدم الراحة في وطنهم، ويحلمون بالعيش ببلدان تمنحهم حرية العيش، والقدرة على الحلم والأمل.

ج-3-الأبعاد النفسية للاسترجاعات في رواية "غرفة الذكريات":

حملت الاسترجاعات في هذه الرواية أبعادا دلالية نفسية عديدة، ورد بعضها بغية شرح وتقديم التغيرات في سلوكيات ومواقف الشخصيات من خلال العودة إلى ماضيها. بينما جسّد بعضها الآخر معانات الشعب، وآلامه وأحزانه. فنلاحظ أنّ الروائي أورد قصص حب مؤلمة للأبطال، عبّر من خلالها عن معانات الشعب وتألّمه بسبب حبه للوطن وعشقه له، وهو ما يظهر من خلال قول "عزيز مالك" بعد أن وصلته رسالة من حبيبته السابقة "ليلى مرجان": "**رسالة لم يكن فيها إلا ذكريات قديمة، لكن كأنها أيقظت فيّ حنينًا غامضًا لسنوات الحب المجنونة والتي صاحبتها حالة انهيار لبلد وشعب بأكملهما**"[1]، وضّح السارد أنّ الرواية كانت نتيجة للذكريات والاسترجاعات التي تداعت عليه، وأثّرت على نفسيته، بعد تلقيه لرسالة "ليلي مرجان"؛ وشرح أنّه ربط علاقته غير السوية بها وتأثيراتها عليه، بأوضاع البلاد التي انهارت وخلّفت وراءها شعبا مقهورا، وجراحا عميقة لا تلتئم.

عرض الروائي أبعادا نفسية متعدّدة، ورد بعضها على شكل مناجاة لذات السارد ومرتبطة به، كتساؤله في حيرة عن الأحاسيس التي ولّدتها فيه الأوضاع المزرية التي لازمته طول حياته، حيث قال: "**صرخت في داخلي: لماذا أنا فقير وشاب يائس من الحياة وأشعر بالعبثية والتذمر من هذا العالم؟ لماذا ولدت في عائلة فقيرة ووالدي لم يجد إلّا أن يعمل حمالاً في المرسى الكبير؟ حمالاً طول الصباح من الفجر إلى منتصف النهار، يتعب ويشقى من أجل عائلة كبيرة أوجدها**

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 17.

برغباته أو بغلطاته."[1] أثّرت حياة الفقر التي عاشها "عزيز" منذ الطفولة، على نفسيته وأحاسيسه، وتجلّت في مختلف قراراته ومساراته التي نتجت عن آلامه وعذاباته الداخلية.

كما عبّرت بعض الاسترجاعات عن الصراعات الداخلية للأفراد على شاكلة الصراع الداخلي للسارد الذي قال: "**الآن عندما أسترجع ذلك التمرد الطفولي أتساءل كذلك: لماذا لا تكون الوحدة هي فسيفساء من الذوات المختلفة؟ لماذا علينا أن ننظر لها دائما على أنها ذوبان الفرد في الوحدة الواحدية، التي يحكمها واحد لا شريك له هو الأب عادة في عائلاتنا؟ بدأ تمردي الفكري بسرعة، وأخذ منحى تأمليا أكثر منه منحى مواجهة أو صراع."**[2] كشف هذا الاسترجاع عن تأثير الكتب على وعي السارد وتفكيره، حتّى أصبح يرفض جميع الأفكار والمسلّمات التي يقوم عليها المجتمع بما فيها الأسس الدينية والعقائدية، ممّا خلق لديه صراعا داخليا كبيرا، آثر أن يبقيه في شكل تأملي فقط.

كما فسّرت الاسترجاعات أحيانا، التركيبة النفسية للشخصية وأسباب التغيّرات التي طرأت عليها، مثل حديث "عزيز مالك" عن "جمال كافي"، الذي ذكر له أنّه: "**بعد انتحار سمير شعر بحدوث تغير كبير في رؤيته للحياة، في طريقة تصرفه وسلوكه اليومي، أو كأن كل ما كان يراه أبيضا صار أسودا قاتما فجأة، فأكثر من الإدمان على الشرب، لكنه على عكس السنوات السابقة صار يحب الشرب وحده، ويفضل الخلوة على أن يكون مع الآخرين. شعرت أن تلك القوة التي كانت تسكنه انطفأت وتلاشت في تلك الأيام الحزينات. ضاعت مع سقوط جسد صديقه الحميم من أعلى الجسر وانفجاره على الأرض."**[3] عبّر الروائي من خلال هذا الاسترجاع عن تغيّر نظرة "جمال كافي" للحياة وتصرفاته، بعد انتحار صديقه "سمير عمران" الذي نكتشف فيما بعد أنّه كان سببا لذاك الانتحار المفجع، أي أنّه كان نوع من تأنيب الضمير.

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص، ص: (81-82).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 41.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 195.

نجد أيضا أنّ بعض الاسترجاعات عبّرت عن نفسية "سمير عمران" الذي قال: "**أحسست بأن نفسيته تدمرت على آخرها، وصار يكره البلد وفجائعه المتكررة، وتلك الأحاسيس الموجعة التي يخلقها بداخلنا. بلد اللعنة صار يسميه أو يسبه... بلد الشر والخراب الذي يقتل فينا بذرة الحياة والأمل... بلد الجحود والنسيان وهو يصرخ باكيا...**"[1] صوّر الكاتب تأثير الوضع السائد بالبلاد على نفسية الأفراد، وأفكارهم، وتوجهاتهم، من خلال تصوير تأثيرها على "سمير عمران" الذي كان يعاني الفقر والاضطهاد رغم أنّه أستاذ جامعي ومثقف، لكنّه انكسر تحت وطأة الخيبة، وفقدان الأمل،... وهو حال المثقفين عامة بالجزائر.

ممّا سبق؛ يمكنني القول أنّ تقنية الاسترجاع مكّنت الكاتب من التوغّل في التاريخ، وسرد مختلف الخبايا السياسية منذ الثورة التحريرية، مع التركيز على سياسة القمع والاضطهاد الذي فرضاه على الصحافة والطبقة المثقفة كسياسة خبيثة لإطفاء شمعة الحق. هذا إلى جانب أنّها سهّلت له التطرّق للأوضاع الاجتماعية المزرية التي خلفت العديد من الآفات الاجتماعية، وأدّت إلى نشوب الحرب الأهلية بالجزائر في التسعينيات. دون أن يغفل عن الجوانب النفسية التي خلّفتها كلّ تلك الأوضاع والسياسات الاضطهادية والتي تأزمت نتيجة إراقة دماء الأبرياء.

ب –السوابق {الاستشراف}:

ب–1 –مفهوم السوابق:

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 195.

اعتمد الروائي تقنية "السوابق" أو ما يسمى ب "الاستشراف" في معظم نصوصه، وهي تقنية سردية، تهتمّ بتصوير زمن مستقبلي للحدث السردي. وقد عرّفه "جيرار جنيت Gérard Genette" بأنّه "**كل حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدما.**"[1] وبذلك يمكن القول أنّها تقنية معاكسة للاسترجاع الذي يرجع بالقارئ إلى أحداث ماضية، حيث يقوم الراوي في هذه الحالة باستباق الأحداث، فيمهّد للقادم، ويومئ للقارئ بما سيأتي، كما يمكن للسارد من خلال هذه التقنية تجاوز التسلسل الزمني، و"**حكي شيء قبل وقوعه.**"[2] وتقديم "**حالة استشراف وقراءة واستقدام للآتي**"[3]، أي أنّ هذه التقنية مفارقة زمنية تسمح للسارد بالانتقال بسلاسة من الحاضر إلى المستقبل ومن المستقبل إلى الحاضر دون حدوث أي خلل في البنية النصية.

وقد عرّفته "ميساء سليمان" على أنه: "**التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا، يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية.**"[4] بحيث تمهّد هذه الاستشرافات لبعض الأحداث القادمة، وبالتالي تجعل القارئ في حالة من الترقّب حول ما سيحدث. وقد "**يتخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل.**"[5] وكذلك يمكنها أن "**تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص.**"[6] فمخالفة هذه التقنية لسير الزمن السردي، يستدعي تقديمها بطرق تمويهية، فتأتي الاستشرافات

---

[1]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 51.

[2]- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن– السرد–التبئير)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص: 77.

[3]- محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 215.

[4]- ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة**، دراسات في الأدب العربي (16)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص: 230.

[5]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص، ص: (15-16).

[6]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 132.

على شكل حلم، أو على شكل إعلان عن زواج، أو إخبار بمرض خطير، أو تصريح الشخصية بأنّها تتوقّع أو تتمنى أو تخشى حدوث أمر، ممّا يجعل القارئ يتوقّع مسار معيّن للأحداث، ويترقّبها بشوق.

ب –2 –أنواع الاستباق:

قسّم "جيرار جينيت Gérard Genette" الاستباق إلى قسمين، في قوله: "**سنميز من غير مشقة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية. فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يعينها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي.**"[1] أي أنّه جعل منه استباقات داخلية وأخرى خارجية. يتحدّد نوعها بتحديد "**موقع الحدث المستبق في زمن السرد الأولي، أي زمن حكاية الراوي الأساسية.**"[2] فينقسم بذلك الاستباق وتتحدّد طبيعتها كما يلي:

*** –الاستباق الخارجي:**

الاستباق الخارجي هو "**الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها.**"[3] أي أنّ حدود الاستباق الخارجي تتعدى وتتجاوز حدود الحكاية لتصل بعض من خيوط السرد إلى نهايتها. ومن وظائفه كشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة.

*** –الاستباق الداخلي:**

الاستباق الداخلي هو "**الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني. وظيفته تختلف باختلاف أنواعه.**"[4] فهو على عكس الاستباق الخارجي لا يتجاوز زمنه حدود الحكاية. أمّا مشكلة هذا النوع من الاستباقات، فيكمن في الإزدواجية السردية التي يمكن أن

---

[1]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 77.

[2]– لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 16.

[3]– **المصدر نفسه**، ص، ص: (16-17).

[4]– **المصدر نفسه**، ص: 17.

تحصل نتيجة له، وهذا ما تحدث عنه "جيرار جينيت Gérard Genette" في قوله: "**وتطرح الاستباقات الداخلية نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو مشكل التداخل ومشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي.**"[1] فإمكانية حصول تكرار أو تطابق بين الحكايتين، يفرض على الروائي استعمال الاختصار والحذف تجنبا للوقوع في هذه الإشكالية.

كما ميّز "جيرار جينيت Gérard Genette" بين نوعين من الاستباق الداخلي هما استباق غيري القصة، واستباق مثلي للقصة وهذه الأخيرة تضم الاستباق التكميلي، والتكراري، وقد قال في ذلك: (**سنميّز ضمن الاستباقات، استباقات غيرية القصة،... واستباقات مثلية القصة والتي تضم تلك التي تسدّ مقدما ثغرة لاحقة (وهذه هي الاستباقات التكميلية)، وتلك التي تضاعف– مقدما دائما– مقطعا سرديا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة (وهذه هي الاستباقات التكرارية).**)[2] وهذه الأنواع تؤدي وظائف تكميلية؛ حيث أنّها تمدّ القارئ بإشارات وتنبيهات للأحداث، إلى جانب أنّها تسدّ الثغرات الزمنية، وتكثّف المعاني، وتكرّس الدلالات، من خلال تكرارها.

[1]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 79.

[2]– **المرجع نفسه**، ص، ص: (79 – 80)، بتصرّف.

ج –الأبعاد الدلالية للاستباقات في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحولات المجتمعية بالجزائر:

يميّز الباحث في رواية "غرفة الذكريات" أن غلبة المفارقات الزمنية كانت للاسترجاعات على حساب الاستباقات. وهو أمر يتجلى من خلال العنوان الذي يرتبط بالماضي والذكريات. ولكن هذا لا ينفي وجود ودور وأهمية هذه الأخيرة، والتي تراوحت بين أحلام تحقق بعضها، وأخرى بقيت بين طيات الألم والأمل.

ج–1–الأبعاد السياسية للاستباقات:

اتّصلت معظم التوّقعات المبثوثة في رواية "غرفة الذكريات"، بالجانب السياسي وتأثيره على الوضع بالبلاد، وعلى ما ستؤول إليه البلاد كنتيجة حتمية للوقائع والسياسات المتبعة، مثل قول السارد: (**لأن الكثير من الشروط الموضوعية كانت هيأت لقدوم الموت بتلك العجرفة العنيفة، والأذى القاسي.**)[1] فقد وضّح الروائي من خلال شخصياته المثقفة مآل الأوضاع بالبلاد أواخر الثمانينيات، في تصريح واضح واتّهام مباشر للسياسات المتبّعة في ما حدث. فقد قال السارد: "**في نهاية الثمانينيات كلنا كنا ننشد الخروج من تلك الدائرة، فلقد كانت سنوات السبعينيات المهينة والحالمة تقذف فينا شعورًا غريبا بضرورة ذلك، وأن الطريق هو العلم والعمل، لكن انارت كل تلك اليوتوبيا في الثمانينيات، ووجدنا أنفسنا نغرق في ذل الطبقية الفاحشة، فئة تعيش فوق وفئة تعيش تحت وهي الأكثرية طبعا...**"[2] للأسف لم تتحقّق أحلام الشعب ولم تتحقق التغييرات التي ناشدها منذ الاستقلال، ولم تتغيّر الأوضاع الاجتماعية المزرية التي خلّفها الاستعمار الفرنسي، رغم تمسّك الأفراد بالتعليم وسعيهم للنهوض والارتقاء بالبلاد، ليصطدم بواقع أكثر قسوة وقهرا، وحياة أكثر تعاسة وفقرا، ممّا أدّى إلى مظاهرات "أكتوبر 1988"، كمحاولة للانتفاضة على الأوضاع، وتغيير الحكم الفاسد بالبلاد، وكانت تلك بداية الانجراف نحو الهاوية.

---

[1]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 14، بتصرّف.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 82.

تكّهنت الشخصيات المثقفة في الرواية بما سيحدث في السنوات القادمة، وتضاربت الآراء حول أفضل الاحتمالات السياسية في ذلك الوقت، فنجد أنّ الاستاذ الشيوعي اعتبر "الرئيس محمد بوضياف" أمل ضعيف للنجاة، إذ قال للسارد في حوار بينهما حول هذه الشخصية، وإمكانية أخذه بالبلاد إلى بر الأمان، "**إنه زعيم ورجل ثوري، ولكن بعد كل سنوات المنفى والبعد عن الجزائر لا أدري إن كان يستطيع فعل شيء حقيقي للبلد، ربما سيخطب مثل غيره ويقول كلاما براقا، لكن الواقع شيء آخر.**

– على الأقل هو يبعث الأمل.

– طبعا... طبعًا، ولكن نحن مقبلون على حرب، أظن وأراه شمعة ضوء خافتة في ظلام دامس."[1] بالنسبة لهذا المثقف لم يكن الرئيس "محمد بوضياف" الحلّ المثالي للأوضاع السائدة آنذاك، خصوصا وأنّه لم يكن يعيش بالجزائر ممّا جعله بعيدا على الواقع الذي يعيشه ويعانيه الأفراد من جهة، وبعيدا على الساحة السياسية وأسرارها من جهة أخرى.

على العكس منه؛ اعتبره "سمير عمران" "**آخر أمل لهذا البلد... أنا خائف عليه.**"[2] وفي الواقع قد تم اغتيال الرئيس " محمد بوضياف" بعد خمسة أشهر فقط من توليه للمنصب، ممّا يجعل توقعات "سمير عمران" أكثر رجاحة، فاغتياله لم يكن سوى تأكيدا على كونه لا يخدم مصالح الجهات المفسدة والتي تريد الخراب للجزائر. وهو ما عبّر عنه "عزيز مالك" في قوله: "**إنني أحس دائمًا أن هنالك من يريد أن نظل متخلفين.. أن نبقى في هذه النقطة اليائسة من الحياة، وأن لا نتطلع إلى الأحسن.**"[3] مؤكّدا أنّ بعض الأيادي الخفيّة تسعى لتصفية كلّ الأفراد الذين يعملون على تحقيق الازدهار بالبلاد، حتى لا تتأثر مصالحهم.

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 34.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 138.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 96.

وفي نفس السياق؛ نميّز الاختلاف الواضح بين أفراد الطبقة المثقفة حول الحكم الإسلامي الذي كان يلوح في الأفق ذلك الوقت، فالسارد مثلا أيّد ذلك التوجه الديني، قبل أن يفهم بعض الحقائق الخفيّة، حيث قال: "**سأعترف أنني في الثمانينيات كنت أكثر ميلاً لهؤلاء، أو أشعر أنهم يعبرون عن شيء حقيقي في واقع الناس، وليس نابتا من فراغ. ولم أكن قد قرأت بعد الدراسات التي حللت فيما بعد كيف كان للدول الغربية، دور في بعث هذه الحركة من جديد.**"[1] يتّفق معظم الجزائريين على أنّ أفضل حكم يمكن أن يأخذ بالجزائر إلى برّ الأمان، ويرتقي بها إلى عالم القوة والازدهار، هو الحكم الإسلامي الذي ينصّ علىّ العدل والمساواة، ويتراوح في أحكامه بين العقل والحكمة، وبين القسوة والرحمة التي تنصّ عليها الشريعة المحمدية.

رغم ذلك؛ خافت الطبقة المثقفة من فوز المتدينين بالحكم، ومن التداعيات التي ستنتج عن ذلك، وهو ما يتضح من خلال الحوار الذي جرى بينهم في حانة مزيان، حيث سأل "جمال كافي" المحامي" عن رأيه في الموضوع، والذي أذكر منه هذا الجزء:

"- **هل تشعر حقا أن البلد على شفير الهاوية؟**

– نعم بالتأكيد..

– ماذا يقلقك أكثر.. أن ينتصر المتدينون في الانتخابات؟ هل تعتقد أنّ نجاحهم سيعني أن كل شيء سيتغير بالفعل؟

– نعم هذا أكيد، فالشارع كله صار حليفا لهم.. لكن ما يخيفني أن الجيش لن يتركهم يفوزون، وهذا سيقود إلى مواجهة حتمية."[2] شرح الروائي من خلال هذا الحوار الاستقرائي للوقائع؛ أسباب تخوّف الطبقة المثقّفة من الحكم الإسلامي في ذلك الوقت، بداية بسبب خوفهم على الحريات التي منحت لهم حقّ الفجور والسكر والزنا،... فقد كانوا يعلمون أنّها ستمنع عنهم تحت ظل الحكم الإسلامي، وهو ما توقّعه الأستاذ الشيوعي، في قوله: "**يأتي يوم ولن نستطيع أن**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 84.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 96.

تذوق فيه حلاوة الشرب كما نفعل هذا الصباح، فالمؤشرات تقول إن هؤلاء المتدينين سيعلنونا حربًا لا هوادة فيها، حربا على كل من يختلف عنهم."[1] فالحكم الإسلامي لم يكن يتناسب مع الأفكار التحررية، والثقافة الغربية التي كانوا ينادون بها. أمّا النقطة الثانية التي تتوضّح من خلال نفس الحوار الاستقرائي، هي التناقض الواضح بين مصالح الشعب الذي كان يؤيد الحزب الإسلامي ويأمل في نجاحه لتحقيق التغيير، وبين مصالح بعض الأجهزة من السلطة الحاكمة آنذاك، والتي لم تكن لتقبل أي حكم فيه اعتراض مع مصالحها الخاصة. وهذا ما أدّى لاندلاع الحرب الأهلية التي حقّقت مآرب الجماعة الفاسدة في الحكم، وحافظت على مصالحها مقابل مصلحة الشعب.

كما نستجلي نقطة أخرى من خلال هذا الحوار ساعدتهم في استقراءاتهم، والمتمثّلة في حلم الشعب بتغيير الأوضاع الاجتماعية التي عاشها في ظل الحكومات المتعاقبة، وعقده الأمل الكبير على الحزب الإسلامي، الذي لم ينتبه للّذين استغلّوا شعبيته وقاموا ب"**تحضير نفسي قوي للشباب؛ كي يخوضوا مستقبلا حربا حقيقية ضد الواقع الذي يعيشون فيه، وكنا من خلال كلامهم نتصور القادم عالما يحكمه الخير فقط والسعادة والروح المبحرة في عالم السماء وملكوت الله."**[2] إذ أنّ بعض الأجهزة الخفية استغلت الأوضاع الاجتماعية، والجهل لنشر بعض المغالطات عن الحزب الإسلامي، مثل ذلك الزعيم الذي جعل "جمال كافي" يرفضهم ويصرّ على أنّه "**لا يجب أن ينتصروا.. إنهم متعطشون لسفك الدماء سمعت خطب زعيمهم على شريط كاسيت أمس فقط.. قلت أتسلى به فأرعبي. يا ربي إنه شخص مجنون ويهدد بقتل الجميع."**[3] حيث ظهرت بعض الفئات التي أدّعت الانتساب الى الحزب الإسلامي، ودعت النّاس للجهاد والقتل باسم الله، وهو ما يتخالف مع تعاليم الدين الإسلامي الذي يحرّم قتل النفس بغير حق،

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص، ص: (32- 33).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 89.

[3]- **المصدر نفسه**، ص: 94.

ويدعو للعدل والاحترام، مستغلة الجهل الذي كان يسود تلك الأوساط الشعبية الفقيرة، وهذا ما أكده "سمير عمران" في كلامه مع أصدقائه المثقفين، حيث قال: "**الذين قرروا في الكواليس أن يعطوا الحركة الدينية الحق في تأسيس أحزاب سياسية، يعني كانوا يعرفون إلى أين ستقودنا هذه الحالة مع نسبة الأمية الكبيرة، وحكم القبيلة وذهنيتها المتسلطة..**"[1] فقد ادّعت تلك الجهات الانتماء الديني، لتستغل النجاح الذي شهده الحزب الإسلامي آنذاك، وتتحدث باسمه وتدخل الشعب في دوامة دموية، ضمنت لهم استمرار النظام السابق، وتحقيق مصالحهم الشخصية.

توقّعت الشخصيات المثقفة بالرواية جلّ الأحداث الدموية التي آلت اليها البلاد في فترة التسعينيات، كنتيجة حتمية لفوز الحكم الإسلامي، ورفض السلطة لذلك، يعدّ أهم وأبرز وظيفة قدمتها الاستباقات في هذا النص، ويتبيّن ذلك من خلال نهاية الحوار الذي جرى داخل الحانة وانتهى بقول "جمال كافي": "**اليوم نشرب الخمر، وغدا يشربون دمنا.**"[2] وكذا تصريح "سمير عمران" باستناجه النهائي: "**هو الدم، إذن، القتل والذبح هذا ما ينتظرنا في الغد.**"[3] وقد تحقق توقعهما، وتحوّل الغد المنتظر إلى واقع معيش، وتحولت البلاد إلى ساحة معركة، قتل فيها العجزة والمرضى، وذبح الأطفال وتثكّلت النساء بغير حق. وهو ما تنبأ به "المحامي" أيضا، حيث قال: "**أنا أشعر أننا مقبلون على مرحلة عسيرة، سندخل قريب في عنق الزجاجة، وبعدها سيصعب علينا الخروج دون ثمن.**"[4] وحقا دفعت الجزائر الثمن غاليا بسبب تضارب مصالح الحكام مع حلم الشعب، فلم تخرج من تلك الدوامة إلّا بخسائر بشرية ومادية عظيمة، ومخلّفات اجتماعية ونفسية لا يزال تأثيرها مستمّرا إلى وقتنا الحالي.

تخلّلت الرواية كذلك توقعات بعض الأفراد لما ستؤول إليه البلاد بعد نهاية فترة التسعينيات، من خلال "عزيز مالك" الذي قال: "**وظننت أن كل شيء بعد نهاية تلك العشرية السوداء**

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 97.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 68.

[3]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 98.

سيتغير، إن لم يكن إلى الأحسن كما نحلم، فعلى الأقل لن يكون بسوء ما سبقها من عذابات لا تشفى، وجراحات لا تندمل. غير أن الأمور لم تتحسن على الإطلاق. وصرت أكثر يأسا من العالم الذي أعيش فيه، وبخاصة من هذه البقعة بالذات التي كان بعضنا يقول عنها إما ملعونة، ولن تخرج من لعنتها قط."[1] لم تتحقق آمال الشعب، ولم يتجسّد حلمه بالتغيير بعد نهاية العشرية الدموية، بل اصطدم بواقع أكثر يأسا وبؤسا، وكأنّ لعنة ما تلحق بالبلاد، أو أنّ هناك من يعمل على تكرار التاريخ وإعادته على مرّ الزمن. لتوضّح للشعب أنّه الخاسر الأكبر والوحيد في هذه الحروب الدموية، فالسلطة دائما تنجح في تحقيق مصالحها وأهدافها، وأمّا المهتمون بمصالحهم الشخصية فينالون المناصب المهمّة والحسّاسة في الدولة، جزاءا لخدماتهم للسلطة وخيانتهم للشعب...

ممّا سبق؛ يمكنني القول أنّ الاستقراءات والاستباقات الواردة في هذا النص، ساهمت في دفع القارئ إلى توقّع بعض الأحداث اللاحقة التي كان يجري الإعداد لسردها، ومكّنته من تكهّن ما ستؤول إليه مصائر الشخصيات،... إضافة إلى أنّها كشفت عن الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بالجزائر منذ السبعينيات، والتي أدّت في مجملها إلى العشرية الدموية التي عاشتها الجزائر إبان التسعينيات.

ج-2-الأبعاد الاجتماعية للاستباقات:

تمحورت معظم الاستباقات حول ما حدث في زمن العشرية السوداء خصوصا، وهي فترة ولّى عليها الزمن بالنسبة للباحث والقارئ، بل حتى زمن الكتابة يعتبر زمنا متأخّرا لتلك التنبؤات، لكنها تعتبر استباقات بالنسبة لزمن حكي الأحداث، لذا نلاحظ أنّ "جيرار جينيت Gérard Genette" قد فرّق بين هذه الأزمنة الثلاثة بالتفصيل وأعطاها اهتماما خاصا.

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 13.

إنّ تخلي الروائي عن زمن القصة الأساسي المتجه نحو الماضي، كان مقصودا وهادفا. فمن خلال إيراد بعض الأحداث قبل أوانها، واستشراف وقائع قبل حدوثها، حمّل الكاتب دلالات متعددة ومتنوعة. فعبّر أحيانا عن الخيبات التي نتجت عن تبّخر الأحلام والتوقعات. وهو ما ذكره "عزيز مالك" في قوله: "**تألمت نعم، وكرهت نفسي وكرهت خيبتي من أحلامي التي كانت قاسية علي، تلك التى ظننتها ستتحقق لأنني كنت مؤمنا بها، وعلى يقين شبه مطلق أنها لن تخونني في الطريق، لكن ماعشته خلال كل تلك السنوات لم يكن سهلاً أبدًا، وكان الموت يجلس بقربي كل يوم، بل كنت أشعر معه كأنه رفيقي الدائم، أو ظلي الأبدي الذي يشرب معي قهوتي الصباحية والمسائية، لا كفكرة مجردة ولكن كتهديد خطير، يجعلك تراجع حساباتك وأوهامك، ويقذف بك في دائرة خطيرة من الرعب.**"[1] تغيّرت نظرة السارد للأمور مع الزمن، بسبب الخيبات التي تعرّض لها، فتحوّل من شخص حالم إلى آخر متشائم، وقد مهّد الروائي بذلك لطبيعة الأحداث الموالية.

استعان الروائي بهذه التقنية أيضا لتقديم توقعات حول نهاية شخصية معينة، مثل إشاراته المتعدّدة حول أحلام "سمير عمران" الذي قال: "**أشعر كأنني فأرة تجارب موضوعة في متاهة، بهدف إتعابها يوميا في البحث عن طريق النجاة، ثم تموت دون أن تصل إلى فتحة الخروج.**"[2] من خلال هذا الاستباق مهّد الروائي لنهاية "سمير عمران" باعتباره مثقف مضطهد، حيث أشار الى موته المؤكّد بدون تحقيق لأي حلم من أحلامه المتعلقة بالتغيير والعيش الكريم، أو حتى حلم الهجرة.

أمّا بالنسبة لطريقة موته، فوردت من خلال توقّع "جمال كافي": "**ربما يكتب رسالة لحبيبته...نعم...إنه مفتون بها، وأظن لو تركته سينتحر (قالها ضاحكا ولكن بجدية تامة).**"[3]

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص، ص: (11-12).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 108.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 117.

وحقّا انتحر "سمير عمران" لأنّه لم يتحمّل خيانة صديقه وحبيبته من جهة، واغتيال الرئيس "محمد بوضياف" أمله الوحيد للتغيير من جهة أخرى. كما مهّد الروائي لذلك من خلال المقطع الذي قال فيه السارد: "**شعرت أن طبيعة سمير عمران لا تميل إلى الصدام ولا المواجهة، وأن الوضع كان قاسيا على نفسيته الهادئة دائما، كأنه كان يملك بداخله عنف السلب المدمر، تراثا من الخيبات والهزائم المنكرة والتي تجعله في النهاية غير قادر على المواجهة.**"[1] إنّ هذا التحليل والوصف الدقيق لشخصيته المدمرة للذات، وعدم تحمله للضغوطات، وعجزه عن المواجهة عزّز من حقيقة إمكانية انتحاره، وجعل القارئ يتوقع وينتظر حدوث ذلك.

نلاحظ أيضا التوقّعات التي دارت حول المحامي "عبد السميع شرفي"، إذ قال السارد: "**ورغم أنني انحرفت وراء فكرة أنه مخبر حينذاك، إلا أنه بعد سنوات من ذلك الحديث، أي عندما وصلت الأمور إلى ما كنا نستشرفه فقط من عنف وتدمير، التقيت به في عدة مناسبات خاصة في حلقات نقاش كانت تجمع بين صحفيين ومعارضين سياسيين. كان يحضر ويدلي بدلوه ويحلل بعمق ونزاهة... صحيح ظلت الإشاعات تحوم حوله والبعض ينصحك بالابتعاد عن طريقه، أو عدم مصاحبته على الأقل، لكن كنت على عكس ما يقال لي أجلس معه في مقاه شعبية، وأستمع لرؤيته النقدية.**"[2] رغم الإشاعات التي كانت تحيط بالمحامي، لم يصدّق البطل خيانة المحامي للوطن بسبب تحليلاته ونقاشاته العميقة، إضافة لاقتناعه بكلام المحامي حين سأله عن تلك الإشاعات "**هم بهذه الطريقة يحطمون مصداقية الناس، ويرفضون حتى فكرة المعارض المستقل عن الجميع.**"[3] من خلال هذا التوقع أشار الروائي الى سياسة التفرقة التي انتهجتها الحكومة للقضاء على المعارضة، والحفاظ على سلطتها ومصالحها.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (54-55).

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 100.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 100.

من جهة أخرى؛ نجد الإشاعات التي دارت حول "محمود" مرشد الجماعة الذي **"قيل إنه اختفى من الحي، وهنالك من يقول إنه سافر إلى المدينة المنورة كي يتابع تعليمه الديني. وهنالك من يقول إنه شاهده في دمشق، كما راجت شائعة أنه في السجن، لكن لا أحد في الحقيقة عرف أين كان مختفيًا طوال تلك السنوات المجنونة.. إلى غاية عام 2001 رأيته على شاشة التلفزيون، وكان قد شذب لحيته وارتدي بدلة عصرية، وعرفت أنه عين في منصب وزاري. ورغم الاستغراب الذي ساورني لبعض الدقائق وأنا أراه في تلك الصورة، لم أتفاجا في الحقيقة، بل أحسست أنها كانت نقلة طبيعية في حياة رجل كان مستعدًا أن يكون مع جميع الأطراف التي قد تنتصر، وتسمح له أن يكون في المقدمة."**[1] هذا التغيير الذي طرأ على شخصية المرشد لم يكن مفاجئا للقارئ أيضا بفضل التلميحات التي أعطاها السارد على طول مسار الحكي المرتبط بهذه الشخصية.

فقد أشار السارد إلى أنّه "**كان يعطيك ذلك الانطباع أنه من أولئك الناس الذين خلقوا ليكونوا في المقدمة، وليربحوا دائما في معركة قد يخسر فيها الجميع. وهؤلاء الناس هم نوعان في الحقيقة: قياديون ميامين مخلصون وصالحون، أو أفاقون دجالون يصعدون في فترة ظلام شديدة، ويتلونون مع كل مرحلة، فقد يكونون اليوم على شاكلة وغدا على شاكلة أخرى."**[2] في هذا الإستباق يجعلك الكاتب تتساءل عن أي فئة ينتمي هذا المرشد هل هو من المخلصين، أم من المتلونين، ليجيب عن ذلك في الصفحات الموالية من خلال قول السارد: "**ولكن ظل هنالك من يحكي لي عنه ويقول إنه يفضل الأمن والسلم على المواجهة. سألته: كيف ذلك؟ فردّ علي: كان معنا عندما أجريت الانتخابات ونجحنا في حكم البلديات ثم البرلمان، ولكن بمجرد أن انقلبت الأمور حتى انسحب إلى الخلف. تذكرت نظرتي له من البداية أنه قائد مزيف،**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 91.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 86.

ويمكنه أن يتلون مع كل التقلبات والأحوال."[1] في هذا المقطع يحدّد الروائي الفئة التي ينتمي إليها "محمود" مرشد الجماعة السابق، فانسحابه بمجرد انقلاب الأوضاع، يجعله من فئة المتلونين الذي يتغيّرون بتغيّر الظروف، ممّا يجعل فكرة توليه لمنصب وزاري تحت حكم فاسد بلغ غاياته عن طريق القتل، فكرة مقبولة لدى القارئ.

في سياق آخر؛ ارتبطت التوقعات الواردة في النّص بعالم الحب، الذي قال عنه البطل: **"كثيرا ما فكرت في الحب على أنه قبل أن يكون تجربة منعشة للعاشق، هو تجربة صراع مريرة يخوضها قلبه مع قلب آخر من أجل مصير واحد لا ثاني له... إما أن يستقر قلبهما في قلب واحد، أو يهلك قلب على حساب قلب الآخر."**[2] اعتبر السارد أنّ الحب صراع بشري، يؤدي إمّا إلى ألفة القلوب والاستقرار العاطفي الذي يتجسّد من خلال حب الوالدين خصوصا، وإمّا صراع مأساوي يهلك القلوب، وقد تمثّل في معظم علاقات الحب الواردة بالنص، وهو حب مدمّر للشخص، مثل ما حدث لسمير عمران الذي انتحر بسبب حبه لباية التي كانت تعشق "جمال كافي"، وكذلك البطل "عزيز مالك" الذي كان متيّما ب"ليلى مرجان" التي كانت تعشق رجلا متزوجا اسمه "طارق عوادي".

وقد وضّح السارد أنّ توقّعه فشل علاقتها بذلك الرجل هو ما جعله يطمع في حبّها، حيث قالت "ليلى مرجان": **"كنت تعرف قصة حبي لطارق عوادي. كنت تعرف أن حبي له كان غريبًا إلى حد بعيد، ومؤلما جدّا، وأنه حب مستحيل، أي سيؤدي إلى نتيجة حتمية كما قلت لي، هي عدم التحقق."**[3] ولكن رغم تحقّق ذلك وفشل تلك العلاقة، لم تهتمّ "ليلى مرجان" بحبّ السارد وتزوجت بمغترب في "كندا"، وبذلك تكون كلّ الشخصيات، عاشت حبا مدمّرا للذّات والغير.

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 90.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 160.

[3]- **بشير مفتي، غرفة الذكريات**، ص: 20.

أمّا "سمير عمران" فقد ربط الحب بالموت في كلامه، حيث قال: "**قصة طويلة، ولكن المهم أن هنالك حبّا يتملكك بقوة وهذا الحب إمّا يسعدك أو يقتلك.**"[1] في هذا المقطع يهيأ الكاتب لموت المتحدث الذي انتحر بسبب حبه الكبير ل "باية" التي خانته مع صديقه "جمال كافي" الذي كانت تعشقه بدورها، وهو ما نكتشفه في نهاية الرواية.

نتبيّن من هذه الاستباقات، أنّ الكاتب استعملها أحيانا كوسيلة للتمهيد لما سيحدث فيما بعد، أو دفع القارئ إلى توقع ما سيحدث كنوع من التشويق، فيما اعتمدها أحيانا أخرى لاختصار قصص لا تعتبر محاور أساسية في القصة، ولكنّها مجرد أحداث ثانوية تفسّر بعض الأحداث، وأيضا لإيصال الأفكار التي يرمي إليها وتدعيمها وترسيخها دون إطالة.

تطرّق الكاتب أيضا؛ من خلال بعض التنبؤات والتوقعات إلى الأوضاع الاجتماعية التي عاشها الشعب الجزائري في مختلف الأصعدة وعبر التاريخ، وخصوصا التحوّلات الدينية التي أثّرت على المجتمع، محاولا أن يكشف عن أسباب كلّ ذلك. مثل تنبؤ الوالدين بالتأثير السلبي للكتب الغربية على ابنهما "عزيز مالك"، بعد أن كانا يتوقعان (**أن يكون إنسانا صالحا في هذه الحياة.**)[2] قبل انغماسه في قراءتها، فقد قال السارد: "**أحسوا أن لتلك الكتب التي أقرأها تأثيرا سيئا علي أو هي بشكل ما تجعلني أنحرف عن الطريق المستقيم كان لسان حالهم: "كل شيء إلا الانحراف عن الطريق المستقيم.**"[3] نبّه الوالدان ابنهما من التأثير السلبي لتلك الكتب التي يطالعها، وتوقّعا فساد أخلاقه بسببها، وهو ما حدث بالفعل، حيث ترك البطل الصلاة، وتحوّل إلى سكير وزاني، يرفض ضوابط الدّين ولا يبالي بها. وقد سعى الكاتب من خلال هذا الاستشراف إلى إظهار تأثير الثقافة الغربية على المجتمع الجزائري، وعكس التحوّل الديني الذي شهده المجتمع الجزائري أواخر السبيعينيات وفترة الثمانينيات، عند فئة الشباب خصوصا، بسبب الثقافة الغربية

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 53.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 44، بتصرّف.

[3]- **بشير مفتي، غرفة الذكريات**، ص: 40.

الوافدة عن طريق الكتب، والتي أفقدت الشعب هويته وثقافته، ولم تحقّق أيّ تقدم بالبلاد كما كان يدّعي البعض.

نجد أيضا في الجانب الاجتماعي بعض التوقعات التي تحيلنا إلى الطبقية الموجودة بالمجتمع، مثل ذلك المقطع الذي سأل فيه "سمير عمران" العاهرة "مريم" عن الطبقة الغنية بالمجتمع التي كانت تخالطها بحكم عملها، قائلا: "**نحن لا نعرف أي شيء عن فوق وسهراتهم الماجنة الخليعة. لا بد أنهم يعيشون في حياة لا نتخيلها نحن..**"[1] توقع السائل هنا وجود اختلاف كبير بين الحياة التي يعيشها هو المصنف ضمن الطبقة الفقيرة، وبين حياة الأغنياء التي لا يمكنه حتى تخيّلها، ليصطدم بجواب "مريم" حين قالت: "**لا تقل هذا... أنتم أحسن منهم ألف مرة. لا تتصور كم هم سيئون وبؤساء، ولا يستحقون حتى أن نعطف عليهم، ولكن لولا الحاجة للمال لما ذهبت إليهم.**"[2] تعمّد "بشير مفتي" إدراج هذا التوّقع الذي يتوهّمه الكثير من الناس والفقراء خصوصا، ليؤكّد أنّ الأغنياء لا يعيشون الحياة التي يتخيّلونها، ويحلمون بها، وليرسّخ فكرة أنّ المال والغنى لا يمنح دائما السعادة والفرح.

في نفس السياق الاجتماعي، يروي السارد لنا عن فخر والده به بعد تحصله على شهادة الليسانس، فقال: "**كنت الوحيد من بين أبنائه الذي تحصل عل شهادة الليسانس، وكان ذلك مصدر فخر واعتزاز له حتى لو لم يفهم كيف أحصل على شهادة، ولا أجد عملا محترما كما كان يظن.**"[3] استغرب الأب من عدم تحصل ابنه على وظيفة رغم امتلاكه شهادة الليسانس، فمن المفروض أن تكون تلك الشهادة هي تأشيرة مضمونة لعالم الشغل كما كان معترفا منذ الاستقلال، وهو الأمر الذي تغيّر في التسعينيات، حيث زاد عدد المتعلمين والمثقفين، وارتفعت نسبة البطالة بشكل رهيب.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 79.

[2]- **المصدر نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 24.

اهتم الروائي أيضا بالفساد الذي ساد البلاد، وهو ما يظهر من خلال المقطع الذي تحدث فيه البطل عن الفيديو الذي وجده في الأرشيف الخاص بمؤسسة الصحافة التي كان يعمل بها، والذي شاهد فيه: **"مسؤول حزبي كبير يدشن مؤسسة، استطاع المصور أن يأخذ له صورًا وهو يحك مؤخرته لمدة فاقت الخمس دقائق... لا شك أن المصور حينها كان يدرك أنها لن تبث طبعا، ولكن حتما استمتع بهذا المشهد واحتفظ به، وهو يدرك أن الصحفي لن يترك إلاّ الصور التي يظهر فيها ذلك المسئول في غاية اللياقة والأناقة"**[1] بيّن الكاتب في هذا المقطع ثقة المصوّر بأنّ تلك المشاهد ستحدف بالتأكيد، ليظهر فساد الصحافة التي تعتبر السلطة الرابعة، ويبرز الضغط الذي تتعرّض له، ويؤكّد على الحصار المفروض عليها، والذي يمنع الصحافي والمصوّر من إيصال الحقيقة أو فضح المستور الذي لا يناسب بعض المسؤولين. كما يكشف من جهة أخرى عن العالم الخفي للبلاد، والسلطة التي تتخفى وراء الصور المزيفة المعروضة للمشاهد.

برز في النص العديد من الدلالات النفسية للاستباقات من خلال خوف أبطال الرواية، من مستقبل البلاد المجهول، والمصير الذي ينتظرهم، وقلقهم من الحكم الإسلامي الذي سيقيد حرياتهم وهي كلّها معان تمّ ذكرها سابقا، لذا لا داعي لتكرارها.

في نهاية هذا العنصر، يتبيّن أنّ الاستباقات أدّت وظائف متعدّدة في النص، وحملت أبعادا مختلفة، إضافة إلى أنّها ساهمت في تمتين الخيوط الزمنية، من خلال سدّ الثغرات الناجمة عن ربط الحاضر بالمستقبل، وعن التنقل غير المتسلسل لخطية الزمن. أي أنّ هذه التقنية تحقّق التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، لتكشف خبايا التاريخ، وتفضح المستور، وتستجلي التحوّلات المجتمعية بالجزائر منذ الاستقلال.

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (101-102).

المطلب الثاني: الديمومة في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر:

إنّ دراسة الزمن وعلاقته بالتحوّلات المجتمعية في الرواية المعاصرة، لا يهتم فقط بدراسة المفارقات الزمنية الناتجة عن تلاعب الروائي بترتيب زمن الأحداث في الحكاية، وبين طريقة عرضها في السرد الروائي فقط. بل يراعي أيضا جوانب أخرى تشكل الإيقاع الزمني وتواتره داخل النص الروائي، الذي يتشكل من خلال عدّة عناصر، سأوضّحها من خلال دراسة علاقة زمن القصة بزمن السرد من حيث سرعة النص وبطئه أو ما يسمى بالديمومة، ثم دراسة تكرارات الأحداث وعلاقتها بمقصدية الكاتب ورغبته في التعبير عن التحوّلات المجتمعية بالجزائر.

عند دراسة الأحداث وعلاقتها بالزمن داخل النص الروائي، يتبين وجود نوعين مختلفين منه، وفي أغلب الحالات يكونان مترابطان، بحيث يكون الثاني مشكّل من عدّة أجزاء من الأوّل. ويبرز الأوّل على شكل لحظة زمنية محدّدة يعتني بها الكاتب ويعمّق دلالاتها ومعانيها، بينما نجد زمن آخر يتميز بالاستمرارية. وهو ما سماه "هنري برجسون Henri Bergson" بالديمومة التي هي "**امتداد للماضي باتجاه الآتي**"[1]، حيث يكون الزمن في الرواية على شكل (**سيلان مستمر للأحداث الماضية، وتدفق للأفكار التي تنتج الأحداث الموالية.**)[2] فيتشّكل البناء السردي عن طريق تجميع تلك اللحظات الزمنية الآنية والمتعدّدة، ومن خلال تتابعها وتواصلها المستمر يتشكّل في مجموعها معنا إجماليا أكثر عمقا ودلالة. يمتدّ من الماضي والحاضر نحو المستقبل.

إلّا أنّ انعكاس الواقع في المتخيل السردي يخضع لعدّة شروط وعوامل تجعلهما غير متطابقين تماما، سواء على مستوى الأحداث، أو من حيث المدّة وهو ما ذهب إليه "جيرار جينيت Gérard Genette " حين أقرّ دراسة ديمومة الأحداث كتقنية زمنية للتمكّن من تحديد (**العلاقة بين ديمومة القصة التي تقاس بالثواني، والدقائق، والساعات، والأيام، والأشهر،**

---

[1] – مها حسن قصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص: 26.

[2] – جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 101.

والسنوات، وطول النص الذي يقاس بالأسطر والصفحات.)[1] باعتبار أنّ الروائي ينتقي أحداثه بعناية، ويمنحها من الطول الذي يقاس بالأسطر والصفحات، حسب ما يتناسب مع نصّه وما يخدم إيديولوجيته ومقصديته.

ذكر "جيرار جينيت Gérard Genette" أنّ الباحث أثناء دارسة ديمومة الزمن داخل النص، يجد صعوبة في قياس ومقارنه زمن الحكاية بزمن القصة، ويصطدم بإشكالية تتعلّق بكيفية القيام بذلك، في قوله: **"مقارنة "مدّة" حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات. فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائيا لا يمكن أن يكون – كما سبق أن قلنا – غير الزمن الضروري لقراءته، لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية.**"[2] أقرّ "جينيت Genette" صعوبة مقارنة مدّة الحكاية بمدّة القصة، فزمن الحكاية الحقيقي طويل جدا مقارنة بزمن السرد، فالكاتب يتحكم في زمن السرد بحسب ما يتناسب مع رؤيته، وأهدافه التي يسعى لتحقيقها، لذا يطيل السرد في مواضع من القصة، بينما يقصّره في مواضع أخرى بحسب ما يحتاجه لبلوغ مقصديته من الحدث.

وهذا الاختلاف في اختيار الكاتب لمدّة زمن الحكاية، يُنْتِجُ حسب "جيرار جينيت Gérard Genette" أربع حركات سردية يمكن من خلالها أن نحدّد سرعة السرد وبطئه، وهي: "المجمل"، "الوقفة" "الحذف"، و"المشهد" والتي يطلق عليها اسم الأشكال الأساسية للحركة السردية. وقد اقترح أن تدرس المدة من خلال هذه التقنيات الأربع. والتي يمكن إدراجها وفق مستويين هما: "تسريع الحكي" الذي يشمل كل من "المجمل والحذف، و"تبطئة الحكي" الذي يشمل "الوقفة والمشهد".

---

[1]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 102، بتصرّف.

[2]- **المرجع نفسه**، ص: 101.

1-تسريع الحكي:

أ-التلخيص {المجمل}:

تقنية تقوم على تلخيص أحداث مدّتها الحقيقية تجري في ساعات أو شهور، أو سنوات في بضع جمل أو صفحات، بحيث يتمّ تجاوز الكثير من التفاصيل المملة، وغير المهمّة. أي أنّ الخلاصة عبارة عن (**تسارع حركة، وهي واحدة من سرعات السرد الأساسية، تتولد حينما يعتبر زمن الخطاب أصغر من زمن القصة.**)[1] فالمجمل يولد حين يسعى الكاتب لجعل زمن الحكاية أصغر من زمن القصة.

يعتمد الروائي على هذه التقنية لتقديم مجمل وملخص للحكاية، ليصل بالقارئ إلى المغزى منها "**دون الخوض في تفاصيلها، ودون أن يعيشها المتلقي كمشهد سردي أو حواري.**"[2] أي؛ أنّ الروائي يعمد لهذه التقنية حين يريد سرد أحداث دون الخوض في التفاصيل المملة، منعا للتكرار أو الإطالة، فيصبح زمن الكتابة أصغر من زمن القصة الحقيقي الذي يشغل فترة زمنية طويلة.

ولتحقيق ذلك يقوم ب "**تكثيف ملفوظات دالة توظف لهذا الغرض وتشتغل سرديا من أجله، كقول الراوي: بضع سنوات، أشهر عديدة، أيام قليلة، ساعات محدودة، على سبيل المثال. وهي مرتكزات سردية غير محددة.**"[3] فالمجمل يسمح بالمرور سريعا على فترات زمنية طويلة، دون الاخلال بالمشهد العام للقصة، ودون أن يعبث بترابطها المنطقي والمتكامل.

ومن أمثلة ذلك في الرواية تحدّث السارد عن حياته، التي لخّص آلامها وأحزانها، وقسوتها في قوله: **"لقد مضى الزمن بسرعة.. لقد مضى الزمن بسرعة. في الحقيقة لم يمض الزمن بسرعة كما أحاول أن أقنع نفسي بذلك. لقد مضى ثقيلا وباردًا، جارحا ومسوما. لقد ترك الزمن أثره على روحي وأعصابي وقلبي وجسدي.. ترك أوشامًا حقيقية في كل مكان مني. إنني أتذكر**

---

[1]- جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ص: 226، بتصرّف.

[2]- محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 219.

[3]- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

كل تلك الذكريات لأنه لم يبتلعها النسيان بعد، وربما لن يمحوها من ذاكرتي حتى لو حاولت ورغبت، فما الإنسان إلا ذاكرته وماضيه عندما يكبر ويتقدم في السن. إنني أشعر كما لو أنني لم أغادر تلك النقطة بالذات، حيث كانت الأحلام تطير وتغني، والآلام تصرخ وتعوي."[1]

لخّص "عزيز مالك" خمسين سنة من حياته في ستة أسطر ذكر فيها قسوتها عليه، وعبّر عن جراحه العميقة، وذكرياته الأليمة، التي تبدو له وكأنها مرت بسرعة رغم قساوتها، ....

لخصّ السارد حياته الطويلة والأليمة إلى أيام وشهور تجتمع على عدد خمسين سنة من عمره. وموزعة أحيانا على شكل سنوات، مثل تلخيصه لتلك السنة التي بدأ يطالع فيها، حيث قال: "**أذكر تلك السنة التي بدأت أطالع فيها بجدية وشغف.**"[2] فالسنة فترة زمنية طويلة، تشمل أيام كثيرة، وليال عديدة، تمكنه من قراءة العشرات من الكتب، لكن مع ذلك لخّص كلّ تلك المدّة في سطر واحد ذكر فيه أهم حدث في تلك السنة وهو بداية مطالعته للكتب.

في حين أنّ اليوم الذي قضاه مع زميليه في حانة مزيان شغل الجزء الأكبر من الرواية، فالبداية كانت منذ ولوجه إليها ولقائه مع أستاذه الشيوعي في الصفحة 32، ثم ذكر بالتفصيل ساعات من ذلك اليوم في قوله: "**في الحقيقة كان الصباح قد ولى أدباره منذ ساعة... وصرنا تقريبا في الظهيرة.**"[3] وكذلك قوله: "**صارت الساعة الثالثة بعد الظهر... وسيزداد عدد الزبائن مع اقتراب المساء.**"[4]

ليبرز بعدها الليل في الرواية، كونه يرتبط بالحانة التي تعتبر المكان الرئيسي بالرواية، إلى غاية ذهابهم إلى بيت "جمال كافي" للنوم هناك، حيث قال "عزيز": (**شربنا وشربنا وغنينا ورقصنا... كانت الساعة تشير إلى العاشرة ليلا وجدت حمو الكلوندستان... قال لي بصوت حزين...**

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 123.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 38.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 47.

[4]- **المصدر نفسه**، ص: 60.

الكلاب قتلوه، كانوا ينتظرونه قرب الباب.)[1]. وهو الحدث الذي ورد في الصفحة 148. أي أن يوما واحدا سرده في 116 صفحة من 231 صفحة أي ما يعادل 50.22% من الرواية التي صوّرت في طياتها عقود من الزمن، وبذلك فإنّ أهمية الحدث في البناء السردي، والمدلولات التي تندرج تحته، هو ما يحدّد مدى تلخيص مدّته الزمنية أو توسيعها.

أمّا في الجانب التاريخي، فقد شمل التلخيص في هذه الرواية، مختلف عقود القرن الماضي، بداية بالسبعينيات والثمانينيات في قوله: **"في نهاية الثمانينيات كلنا كنا ننشد الخروج من تلك الدائرة، فلقد كانت سنوات السبعينيات المهينة والحالمة تقذف فينا شعورًا غريبا بضرورة ذلك، وأن الطريق هو العلم والعمل، لكن أنارت كل تلك اليوتوبيا في الثمانينيات، ووجدنا أنفسنا نغرق في ذل الطبقية الفاحشة، فئة تعيش فوق وفئة تعيش تحت وهي الأكثرية طبعا..."**[2] يحكي الروائي التاريخ المأساوي بالجزائر وتأثيره على نفسيات الأفراد، وأحوالهم وأوضاعهم.

أمّا فترة التسعينيات فوردت هي الأخرى مجملة على لسان الراوي، الذي قال: **"صور سوداء ومؤلمة عندما تحدث مجزرة أو انفجار سيارة أو حافلة. كنت عادة أتجنب رؤية كل شيء؛ لأن تلك الصور المأساوية كانت تطاردني لليال طويلات، وأتعذب معها وأذكر دائما جثث ضحايا المجازر من الأطفال...كم كان مرعبا ذلك المشهد الذي لا يخطر على عقل بشر له مشاعر وأحاسيسا!"**[3] قدّم الكاتب من خلال صور الأرشيف، خلاصة سنوات عديدة في عدّة أسطر. سدّ من خلالها ثغرات زمنية خلفها في الباب الأول من فصله.

في نفس السياق، أذكر ما قاله "عزيز" عن تأثير العشرية السوداء على الأفراد وعلى مسار البلاد، حيث قال: **"لقد كانت لي علاقات مع ناس قتلوا في جرائم منكرة وبعضهم شردوا.**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص، ص: (227-228-229-230)، بتصرّف.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 82.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 102.

وآخرون تقيحت نفوسهم بكل أنواع المساوئ والشرور، وهنالك من قذفتهم تلك الموجة العنيفة إلى مقدمة المشهد، وآخرون تحولوا إلى أسياد فعليين عندما انضموا إلى معسكر الأقوياء، ونالوا امتيازات لم يكونوا يحلمون بها طوال حياتهم الأولى السابقة. لقد أنتجت تلك المرحلة أبطالها ومرتزقتها ولصوصها، لكن ربما الأفجع من كل هؤلاء الذين بقوا على قيد الحياة، يوجد الضحايا الذين ذهبوا فدية لحرب لم تحسم قط."[1] ذكر السارد في هذا المقطع الأحداث الدموية والأوضاع الاجتماعية، بالإضافة إلى المشهد السياسي خلال التسعينيات، مع الإشاره إلى ما خلفته بعدها. مستعينا بالتلخيص للتنقل بسرعة عبر الزمن، واختصار أحداث عدّة أيام وشهور وسنوات دون تفصيل أحداثها.

بنفس التقنية؛ ورد في الرواية ملخص قصة حب "سمير عمران" ل "باية " في قوله: **"قصة طويلة، ولكن المهم أن هنالك حبّا يتملكك بقوة وهذا الحب إمّا يسعدك أو يقتلك."**[2] لخص "سمير" قصة سنوات في سطر واحد، يؤكّد من خلاله على حبه الشديد لباية. كما تظهر حقيقة انتحاره، على لسان باية حين لخصت قصة حياتها، مع التركيز على علاقتها مع "جمال كافي" و"سمير عمران". فما حدث في سنوات، روته هي في صفحات معدودة (من الصفحة 178 إلى الصفحة 194.) ويرجع ذلك لكونّها شخصية ثانوية لا يتسع النص للتطرق لحياتها بالتفصيل، ولكن يعمد الكاتب إليها لتقديم عام للمشاهد التي توضّح الأحداث، وتكشف الحقائق التي كان يسعى لها وهي حقيقة انتحار "سمير عمران" التي اقترنت باغتيال الرئيس"بوضياف"، ليتبين أنّ "السبب هو خيانة صديقه "جمال كافي" وحبيبته "باية".

كما تحدّث الراوي عن وضعيته الاجتماعية المزرية، والفقر الذي لازمه طول حياته في قوله: **"إن ما بقي من صورة الفقر في ذاكرتي يؤلمي دائما وكنت أحاول قد المستطاع تجنب استرجاعه، وإن ظل وضعي المعيشي يؤكد لي أني لن أخرج من هذه الدائرة الجهنمية**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 14.

[2]- **المصدر نفسه**، ص: 53.

العمياء."[1] لخّص الروائي في سطرين وضعيته المادية المتأزّمة التي لازمته طول حياته، بداية بفترة طفولته، مرورا بشبابه ومعاناته من شبح البطالة ومشكل السكن، وتوقّعه استمرارية تلك الأزمة المالية في مستقبله كذلك.

ممّا سبق؛ يتوضّح أنّ الكاتب لجأ إلى التلخيص كغاية فنية تساعده على تكثيف دلالات السرد، إضافة لسدّ ثغرات النص دون الإطالة أو التطرق لأحداث ميتة لا يحتاجها الكاتب لإيصال مقصديته للقارئ.

ب –الحذف أو الثغرة أو الإضمار:

يقصد بهذه التقنية أن يحذف السارد أحداثا ووقائع، ومدد زمنية معيّنة، مع الإشارة إليها دون ذكر لما جرى فيها من أحداث، فالحذف "**إغفال فترة من زمن الحكاية، وإسقاط ما تنطوي عليه من أحداث.**"[2] وهي تقنية يلجأ إليها الكاتب حين يريد تجاوز فترة من زمن الحكاية تكون أحداثها غير ضرورية لتماسك البنية الدلالية للرواية. إذ "**أن الراوي يضطر أحيانا إلى تجاوز بعض الحلقات الزمنية والاستغناء عنها، إما لأنها غير ذات أهمية في السرد الروائي، وإما أن ذكرها يكون مدعاة لإطالة سردية وبالتالي حدوث خلل سردي في النص، فلا يجد بدا من الاستغناء عنها بشرط ألا يخل هذا الاستغناء بالنظام الزمني ولا بالأحداث المعروضة فيشير إلى مواقع الحذف.**"[3] إذ تسمح تقنية الحذف بتجاوز فترات زمنية من القصة، طويلة كانت أم قصيرة، دون الإشارة لما وقع فيها من أحداث. كمحاولة لتجنب الأحداث غير المهمة والمملّة والتي تخل بجماليات النص السردي. وبذلك "**يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة**

---

[1]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 82.

[2]– لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص، ص: (74-75).

[3]– محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص، ص: (220-221).

من زمن القصة، وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث."[1] وبعبارة أخرى يستعين السارد بتقنية الحذف بهدف تجنّب بعض المراحل الزمنية، وتجاوز الأحداث غير المهمة.

لتحقيق هذه التقنية يلجأ الكاتب إلى "**استخدام عبارات ذات فضاء زمني مائل وواضح، مثل: مضت سنوات عديدة أو مرت ثمانية أيام... دلالة على وجود حذف زمني محدد أو غير محدّد، فالمحدد هو الإعلان عن المدة الزمنية المحذوفة، ثلاثة أيام على سبيل المثال، وغير المحدد هو الإخفاء المقصود والمتعمد كما في سنوات عديدة حيث لا ندرك السنوات المحذوفة.**"[2] أمّا فيما يخص تحليل هذه الحذوف فقد قال "جيرار جينيت Gérard Genette": "**من وجهة النظر الزمنية، يرتد تحليل الحذوف إلى تفحص زمن القصة المحذوف، وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها (حذف محدّد) أم غير مشار إليها (حذف غير محدّد).**"[3] مشيرا إلى أن الحذف يحلّل انطلاقا من مسألة تحديد المدّة من عدمه، ووضّح أنّ كلاهما يندرج ضمن الحذوف الصريحة. فقد حدّد "جيرار جينيت Gérard Genette" أنواعا للحذف هي:

ب-1-الحذوف الصريحة:

ويقصد بها الحدف "**الذي يصرّح عن وجوده (مع تحديد مدّته أو من غير تحديد). ويأتي الحذف الصريح على صورة تلخيص سريع جدا: (انقضت بضعة أعوام...) أو على شكل توقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدة التي انقضت بين زمني الوقوف والاستئناف:**

---

[1]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 156.

[2]- محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 221.

[3]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 117.

(**بعد سنتين عاد سمير**)."[1] فالحذف الصريح يصرح بوجوده بمؤشرات معينة، سواء بتحديد مدّته أم من غير تحديد.

كما أن المقصود من الحذف المعلن "**هو إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره.**"[2] أي أن هذا الحذف المعلن، الصريح يكون مصحوبا بإشارة محدّدة أو غير محدّدة للفترة التي قفز عليها وقد يرد التحديد مباشرة بعد الحذف، أو قد يرد متأخرا في السرد عن مكان القيام بالحذف.

وتتجلى ظاهرة الحذف في رواية "غرفة الذكريات"، من خلال نماذج متعدّدة أذكر منها قول الراوي: "**بعد سبع سنوات سأكتشف أن المختار صار مفتش شرطة ثم كوميسارا، ثم شخصا مهما في أمن الدولة. (...) صار رجلا مهمًا له وزن في تلك السنوات الحمراء الدامية.**"[3] لم يذكر "عزيز مالك" ما حدث في تلك السنوات، إنّما اكتفي بذكر المدّة الزمنية التي مرّت على لقائه ب "المختار" مرّة أخرى. ثم سرد الأحداث الجديدة والتطوّرات المهمّة التي طرقت على حياة صديقه، بسبب الظروف التي مرّ بها، خصوصا قضية قتل والده من قبل الإرهاب. فسبع سنوات فترة قصيرة ليغير الإنسان أفكاره ومبادئه، لولا قسوة الحياة عليه، وهذا ما يؤكّد ارتباط الحذف ببثّ المعاني المرجوّة من النص، والإكتفاء بالعناصر الدلالية، دون إخلال بترابط المتن الحكائي.

قال السارد أيضا "**لم أكن نسيت أو طلقت ليلى مرجان من ذاكرتي عندما وصلتني رسالتها المفاجئة تلك... بل كانت قصة حبي لها تدور في رأسي طول الخمس عشر سنة التي مضت مع نهاية علاقتنا.**"[4] حدّد السارد الفترة التي تركته فيها حبيبته إلى غاية تلقيه لرسائل منها بخمسة عشرة سنة، ومن المؤكّد أنّه لم يقض كل تلك المدّة في التفكير في قصّة حبّه لليلى، إذ أنّ

---

[1]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 75.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 159.

[3]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 136.

[4]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 21.

أحداث تلك الفترة وردت من خلال مقاطع أخرى بحسب الفكرة والحدث الذي تطرق إليه في كلّ جزء من القصة. ولكنّه حاول التأكيد على حبّه الشديد ل "ليلى مرجان" وعدم نسيانه لها، متجاوزا كلّ الأحداث الأخرى.

من أمثلة الحذوف الصريحة بالرواية؛ أذكر أيضا حديث السارد عن صديقة الذي هاجر البلاد، وما أنجزه في فترة قصيرة، حيث يقول: "...**وراح يريني صورا لبيته الجميل وسيارته الجديدة، وصورة زوجته الفرنسية وابنه الرضيع. كان قد حقق في أربع سنوات ما لا تحققه في مائة سنة بالجزائر.**"[1]صرّح الصديق المهاجر بأنّ بدايته بفرنسا كانت صعبة. لكنّه لم يتحدّث عن الصعوبات التي واجهته، وما قام به لينجح ويصل إلى مراده، وركّز على ما تمكّن من انجازه في تلك السنوات الأربع. ليقارن بين معانات الشعب بالجزائر، وبين العيش في فرنسا فما لا تستطيع تحقيقة بالجزائر طول حياتك، حقّقه هو في مدّة أربع سنوات فقط، حيث أنّ كلّ من (البيت، السيارة، الزواج، الأطفال) أحلام يستحيل تحقيقها معا في الجزائر، بل ويصعب تحقيق حلم واحد منها فقط، بينما حققها هو في فترة أربع سنوات فقط وهي فترة جد وجيزة.

من هذه المقاطع يمكنني القول؛ أنّ تحديد أزمنة القصّة وتجاوز وحذف أزمنة أخرى، يرتبط بأهمية الحدث في بناء الأحداث وتحديد مسار القصّة، مع مراعاة تحديد المدّة الزمنية المحذوفة.

ب-2-الحذوف الضمنية:

الحذف الضمني هو "**ذاك الذي لا يعلن النص عن وجوده صراحة، ولكن القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات.**"[2] أي أنّ الكاتب لا يصرح بوجودها بالذات، وإنّما يقوم القارئ باستخلاصها بناء على ملاحظته لإسقاط فترات زمنية، وبتر سنوات وشهور، وتجاوز أحداث وتفاصيل، يمكن أن يستدل عليها القارئ من المعنى فقط. إذ أنّ الحذف الضمني "**لا يظهر في النص، بالرغم من حدوثه، ولا تنوب عنه أية إشارة زمنية أو مضمونية، وإنما يكون**

---

[1]- **المصدر نفسه**، ص: 27.

[2]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 75.

على القارئ أن يهتدي إلى معرفة موضعه باقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة."[1] يتميز هذا النوع من الحذوف بالتعقيد والغموض، ممّا يجعل استنباطه صعب.

في رواية "غرفة الذكريات"؛ لخّص الروائي حياته من سنة 1993، حين تعرّف على حبيبته وأصبح مجنونا بها، وهو ما يتبيّن من قوله: "**صارت ليلى مرجان منذ ذلك العام 1993شغفي الجنوني الوحيد.**"[2] كما حدّد أيضا تاريخ كتابته للرواية بسنة 2010، وبذلك نستنتج أنّ هذه الجملة لخصت ما يقارب 17 سنة؛ غير مصرّح بها. لكنّها تفهم من خلال التدقيق في التفاصيل وحساب الثغرات... كما حدّد مدّة انقطاع أخبارها عنه ب 15 سنة، ممّا يفهم القارئ ضمنيا أنّ علاقتهما دامت سنتين قبل أن تتزوج" ليلة مرجان" وتهاجر البلاد.

إنّ هدف السارد من الحذف هو تخطي فترات زمنية غير مهمة في القصة، دون الاخلال بتماسك وترابط النصي، لتسريع زمن السرد، والتركيز فقط على أهم الاحداث فيها، وإغفال الأحداث الميتة بالنسبة للقصة.

2 –تبطئة الحكي:

أ –الوقفة الوصفية:

يقصد بالوقفة "**مساحة الاستراحة التي يتوقف فيها السرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل والتصوير والتدقيق في فضاء المكان.**"[3] أي أنّها تشمل المقاطع التي يوقف فيها الكاتب التطوّر الزمني، لأجل وصف إحدى الشخصيات أو تصويره للأمكنة.... فهي مقاطع ضرورية للسرد، لكنّها تحدث وقفة زمنية في القصة."**فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية**

---

[1]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 162

[2]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 216.

[3]– محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 223.

ويعطل حركتها."[1] فيحيل النص إلى حالة من السكون الزمني. كما يمكن للوقفة أن تحدث نتيجة "**لتعليقات السارد الهامشية**."[2] إذ أنّ التعليقات التي يقحمها الروائي داخل نصه السردي، تحدث انقطاع وتوقف للزمن.

يتوقف كلّ اشتغال للزمن، لحظة انطلاق الوصف والتعليق داخل النص، ممّا يجعل الوقفة من تقنيات تبطئة الحكي، وهي تعتبر "**أبطأ سرعات السرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية**."[3] فالوقفة تقنية تفسح المجال للراوي لكي يقدم التفاصيل الدقيقة التي تتم البناء النصي مثل: وصف الشخصيات والأمكنة، ممّا يحدث إبطاء مفرط في حركة الزمن داخل القصة. إلى درجة الإيهام بتوقفه عن التنامي، وقد تنوع الوصف في الرواية بين وصف الشخصيات، ووصف الأمكنة.

تظهر الوقفة في الرواية في قول السارد: "**اسمي عزيز مالك، وعمري الآن خمسون سنة. ولدت في حي شعبي اسمه "باش جراح"، ضمن عائلة كبيرة وفقيرة مثل أغلب عائلات تلك الأحياء التي تحيط بالجزائر الوسطى.**"[4] هنا لا يشعر القارئ بحركة الزمن لأنّ السارد بصدد وصف مكان وبذلك فإنّ وظيفة الوقفة هنا وظيفة تصويرية.

أكّد "جيرار جينيت Gérard Genette" من خلال دراسته لرواية "مارسيل بروست Marcel Proust"، أنّ الوصف "**ليس وصفا للموضوع المتأمّل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأمّلة: من انطباعات، واكتشافات تدريجية، وتبدلات في المسافة والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وهمم أو خيبات أمل، إلخ. وهو تأمل نشيط جدا في الحقيقة، ويتضمن "قصة بأكملها". وهذه القصة هي التي يرويها الوصف البروستي.**"[5]

---

[1]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، ص: 74.

[2]- جيرالد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ص: 170.

[3]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 175.

[4]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 11.

[5]- جيرار جنيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 114.

فالوصف البروستي يغدو عنصرا أساسيا لخلق حركية السرد، وتحليل النص وكشف التحولات، والانطباعات، والاكتشافات، والخيبات، والآمال،... التي يرمي إليها الكاتب. ومثال ذلك تعليق الزمن عند وصف الراوي لشخصية صديقه "سمير عمران"، وتحليلها في قوله: "**ذلك الشخص الهش الضعيف، والذكي جدّا، والذي يفهم بعمق ما يقوله، رغم أنّه لم يكن يصرح إلّا بالقليل. كان عندما يتحدث معك يتحدث بطلاقة أخاذة، وعنفوان جميل، كما لو أنه يتدفق بالكلمات الملهمة والسحر الأدبي العجيب، وتشعر، أنّ شيطانا ما يسكنه. كان قويا بشعره وروحه المتلألئة وبضعفه كذلك. أما الثقافة التي يملكها فكانت تثير الغيرة والحسد، لكن لاحظت من خلال كلامه أنه عندما يتعلق الأمر بمواجهة الخصم كان يضعف، وبسرعة يتراجع، كما لو أنه لم يرغب قط أن يثير كلامه حقد أحد عليه.**"[1] وصف السارد صديقه "سمير عمران" وصفا دقيقا فيما يتعلق بشخصيته وثقافته، دون التطرّق للتفاصيل الجزئية المتعلقة برسم ملامح وجهه، ليقدّم للقارئ لمحة عن المستوى الثقافي لهذه الشخصية، كما أنّه مهّد لاحتمالية انتحاره، بسبب عجزه عن تحمل الصدمات التي واجهته متزامنة، وبذلك وقّف الكاتب عجلة الزمن، بهدف التمهيد للأحداث القادمة، وتقديم معلومات تفسّرها. نفس الشيئ بالنسبة لشخصية "جمال كافي" التي وصفها بالغموض وعشقه للشعر، وعدم إيمانه بالحب عكس صديقيه، دون الإشارة للملامح الخارجية.

أمّا فيما يخصّ تصوير الأمكنة فأذكر وصفه لحانة "مزيان" في قوله: "**تفحصت بنظري الفضاء المستطيل لأستطلع ماذا يجري حولنا. كانت الحانة مكتظة بزبائن من كل نوع وصنف يشربون ويثرثرون، وبضع نساء متفرقات على طاولاتهم كأنهن نجوم تحرسهن كواكب. وكانت هنالك امرأة في مقتبل العمر هي التي تقوم بدور النادل، تحمل سيجارة غير مشتعلة بين إصبعيها وتتحرك برشاقة ودلال، تحضر المشروبات لمن يطلب.. كانت تؤدي عملها بحبور**

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 55.

وإتقان."[1] لم يذكر الكاتب في وصف الحانّة إلّا شكلها متجاهلا كلّ التفاصيل الأخرى ليصل إلى غايته الحقيقية وهي تقديم شخصية "سالي"، ممّا يؤكّد على اعتماده الوصف كتقنية تسمح له بالتمهيد للأحداث، وتحقيق غاياته ومقصديته.

كما تتجلى الوقفة من خلال التعليقات الهامشية، التي وردت على شكل كتابات في مذكرة السارد مع تحديد تاريخها. إضافة إلى بعض المقاطع التي كان يعلّق فيها على بعض الأحداث أو الشخصيات، مثل المقطع التالي الذي قال فيه: "**طبعا كنت أعتقد أن الإنسان متوهم كبير، وهو كما يستطيع أن يعتقد في كل شيء، في أنبل الأمور وأسوأها، في أكثر القيم خيرًا وشرًا، يمكنه أن لا يعتقد في أي شيء، ويصبح على صورة ذلك العلمي الذي تساوت في نظرته كل الأمور المقدسة والمدنسة، الخيرة والشريرة، النورانية والظلامية.**"[2] تكلّم السارد عن شعوره نحو شخصية "جمال كافي"، وأنّه يشعر بأنّه يدعي فقط عدم حبّه لأي امراة، ليصل إلى هذا التعليق الهامشي الذي يأخذنا بعيدا عن القصة، فيوقف الزمن الحكائي ويجعل القارئ يركّز في طبيعة الإنسان ومدى صحّة هذه النظرية أو الفكرة، التي تعرض لطبيعة الإنسان عامة.

مما سبق؛ استخلصت أنّ الوقفة تعمل على تفسير بعض الأحداث، وتبرّر تصرفات ومواقف بعض الشخصيات، أي أنّها تؤدي وظيفة تفسيرية، وتكشف عن دلالات مقصدية، كما أنّها تساهم في سدّ الثغرات السردية. هذا دون إغفال الجانب الجمالي والإيحائي الذي تمنحه للقارئ من خلال إيهامه بواقعية القصّة، وبالتالي إدخاله إلى عالمه التخييلي، وتحقيق غايات النّص.

ب–المشهد، {الحوار}:

يقصد بالمشهد تلك المقاطع الحوارية التي تدور بين الشخصيات الروائية، والتي تؤثر على حركية الزمن. والمشهد هو "**أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها، ومستوى إدراكها**

---

[1]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 140.

[2]– **المصدر نفسه**، ص: 161.

ويقل الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل، وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز."[1] فالمشهد يبرز في المقاطع التي يتم فيها تحاور الشخصيات فيما بينها دون تدخل الروائي. وتحتوي غالبا على علامات ترافقها كالأقواس، والمطة، أو بأفعال مثل قال، كالآتي،... والملاحظ أنّ "**المشهد ينقل لنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص أي بالمحافظة على صيغتها الأصلية.**"[2] فالراوي لا يقوم بتعديل كلام الشخصية المتحدثة، فلا ينمقه ولا يزيد من أدبية وجمالية صيغته، بل يتركه بصيغته الأصلية التي تمنحه مصداقية أكثر.

إذ أنّ المشهد "**يكشف عن وجهة نظر الشخصيات التي تتحاور، ويأتي عادة بصورة مفاجئة غير منتظرة.**"[3] يسعى الكاتب بواسطته للكشف عن وجهات النظر المتفاونة والمتناقضة والمتصارعة من جهة، والتعبير عن ثقافة الشخصيات ومستواها التعليمي. وهو بذلك يقوم بتعطيل الزمن وإلغاؤه.

وبذلك يمكنني القول أنّ المشهد الحواري يطابق بين زمن الحكاية وزمن القصة، كون السرد يكون مطابقا للمسرود، إذا أنّ "**المشهد حواري عادة، وباعتباره محاكاتيا، فهو يحقق نوعا من المطابقة بين زمن السرد والمدّة "الحقيقية".**"[4] توفّر هذه التقنية إمكانية الحوار بين الشخصيات، مع مراعات صيغه الحقيقية، فتتحقّق المساواة بين زمن الخطاب وزمن القصة، أي أنّ مدّة الاستغراق تتطابق بينهما.

وردت في الرواية بعض المشاهد والمقاطع الحوارية بين مختلف الشخصيات، أذكر منها المشهد الحواري الذي جرى داخل الحانة بين الأصدقاء الشعراء والمحامي "عبد السميع"، الذي استأنف الحوار قائلا: **(هل تشعر حقا أن البلد على شفير الهاوية؟**

---

[1]- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص، ص: (154-155).

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص: 165.

[3]- محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص: 221.

[4]-برنار فاليط، **النص الروائي تقنيات ومناهج**، ترجمة: رشيد بن جدو، المشروع القومي للترجمة، منشوراتNathan، Paris، (د.ط)، 1992، ص: 111.

– نعم بالتاكيد..

– ماذا يقلقك أكثر.. أن ينتصر المتدينون في الانتخابات؟ هل تعتقد أنّ نجاحهم سيعني أن كل شيء سيتغير بالفعل؟.

– نعم هذا أكيد، فالشارع كله صار حليفا لهم.. لكن ما يخيفي أن الجيش لن يتركهم يفوزون، وهذا سيقود إلى مواجهة حتمية..

تدخل سمير عمران:

– المواجهة قادمة لا محالة إن لم يكن اليوم فغدا، بلدنا لم يصف خلافاته منذ 1962، ترك كل شيء على حاله. الصراعات القديمة تطفو على السطح، القوة حكمت وانتصرت، وكانت دائما تحكم وتنتصر، لكن المهزومين ينتظرون الفرص للانتقام وتصفية الحساب.

تدخلت:

– أين المشكل بالضبط؟ إنني أحس دائما أن هنالك من يريد أن نظل متخلفين... أن نبقى في هذه النقطة اليائسة من الحياة، وأن لا نتطلع إلى الأحسن.

أطرق المحامي يفكر قليلا قبل أن يكمل حديثه الأوّل:

-أنا أشعر أننا مقبلون على مرحلة عسيرة، سندخل قريبا في عنق الزجاجة، وبعدها سيصعب علينا الخروج دون ثمن.)[1] هذا النموذج الذي قدمته هو جزء من حوار طويل ورد في الرواية من نهاية الصفحة 95 إلى غاية منتصف الصفحة 99، أي أنّ التوقف الزمني شغر أربع صفحات كاملة. تبيّن من خلالها أهمية الحوارات وتأثيرها الكبير في تشكيل البنية الدلالية للرواية، ودورها في التعبير عن الواقع المجتمعي بالجزائر، والتغيرات التي طرأت عليه من جهة. وكذلك الكشف عن الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات الروائية التي عكست وعبّرت عن شخصيات واقعية وحقيقية، وما عاشته من قلق وخوف فترة نهاية الثمانينات من جهة أخرى. إضافة لإبرازها

[1]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص، ص: (96-97-98)، بتصرّف.

القدرات الفكرية للطبقة المثقفة في استقراء الواقع وتوقع الأحداث المترتبة عن ذلك بالمستقبل، وكذلك رصد سوء التسيير والتوجّه الخطير الذي كانت تنتهجه السلطات في تلك الفترة.

أكّد التحليل الدلالي للمشاهد الحوارية الواردة بالنص، على أنّ استخدام الروائي للحوارات يبطئ حركة السرد حتى توهم كأنّها توقفت عن النمو، وذلك بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، وبث أفكارها وصراعاتها، وبالتالي المساهمة في الوصول للأبعاد الدلالية والمقصدية الحقيقية من الأحداث الروائية.

ج –الحوار الداخلي (المونولوغ):

يقصد به حوار الشخصية مع ذاتها، ويكون غير مسموع وغير منطوق، عبر من خلاله الشخصية عن أفكارها، ونظرتها للمجتمع، وتحليلاتها لما يجري حولها، فهو يسمح ب"**الغوص في العالم الداخلي للشخصية، في لحظة زمنية معينة، حيث يوقف حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر.**"[1] أي أنّه يوقف زمن السرد الحاضر ليطلق حركة الزمن النفسي، بهدف الكشف عن أفكار الشخصيات ومشاعرها، وسرد أحوالها في شكل تداعي حرّ للأفكار.

وتبرز هذه التقنية في رواية "غرفة الذكريات" بشكل واضح، حيث لجأ إليها الكاتب ليعبّر عن حالة التيه والضياع التي تعيشها الشخصيات المثقفة داخل المجتمع. كما برز الجانب الديني، بسبب أهميته الكبيرة وتأثيره العظيم على توجهات الأفراد وتصرّفاتهم، مثلما حدث للبطل حين بدأ

[1]– مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص: 242.

يبتعد عن المسجد ويتوقف عن الصلاة، وهو ما يتبين من قول "عزيز مالك": "**لم يكن الصراع الحقيقي يحدث في الخارج، بل كان كل ذلك يحدث في مكان غامض بداخلي، ولم يخرج للعلن خوفا من مواجهات لم أكن في تلك السن قادرا على تحمل تبعاتها. ظللت أحاول التوفيق بين تمردي الذهني وواقعي الذي اعيش فيه. لقد كان سبب رفض المواجهة هو إحساسي القوي أن والدي يفكر بهذا الشكل لأنه بسيط وفقير، ولأن ظروفنا المادية سيئة، وأنه يحتاج إلى العناية الإلهية لكي يقدر على تحمل كل ثقل الحياة ومآسيها. ولأنني كثيرا ما شاهدته فجرًا يتضرع إلى الله سبحانه.**"[1] صرّح الرواي من خلال هذا المقطع عن صراعاته الداخلية، وشعوره بالاغتراب داخل المجتمع منذ بدأ بمطالعة الكتب العالمية التي فتحت فكره على العالم، وجعلته يرفض ويمقت الكثير من القيم المجتمعية بالجزائر، لكنّه لم يستطع التحاور مع أسرته، وأصدقائه في فترة المراهقة فلجأ إلى كبت ذلك الصراع ومحاولة الاندماج مع المجتمع.

شكّلت المخاوف محور الحوارات والصراعات الداخلية، على اعتبار أنّ الشخصيات الرئيسية شخصيات مثقفة تسعى وتطمح للتغيير، مثل "سمير عمران" الذي تساءل: "**هل كنا، ونحن نغرق في سكرنا العنيف، نذهب إلى مواجهة الحقيقة المأساوية، التي لم يكن يفصلنا عنها إلّا بضعة أيام، أو شهور، أو لحظات؟ أم كنا نستشعر ذلك الخطر القادم من قريب؟**"[2] فسّر الكاتب من خلال هذا الحوار الداخلي سبب لجوء "سمير عمران" إلى الشرب والسكر، معتبرا أنّ المستقبل المأساوي الذي يرعبهم، جعلهم يفضلون الهروب من الواقع والعيش في حالة من اللّاوعي.

ممّا سبق؛ يمكنني القول أنّ الحوارات الداخلية لم تعبّر عن الشخصيات بحدّ ذاتها قدر ما سعت لإضهار خفايا المجتمع وتناقضاته وتحوّلاته،... فمن خلال الحوارات الداخلية أبرز الروائي للقارئ الأوضاع الاجتماعية بالجزائر وأفكاره وتناقضاته، وسلبياته التي أنهكت أفراده، وأرهقت مثقفيه، وحطّمت آمال شبابه...

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 41.

[2]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 70.

المطلب الثالث: التّواتر في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقته بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر:

1-مفهوم التّواتر:

يعدّ التواتر من أهم التقنيات التي يرتكز عليها العمل الروائي، ويقصد به مجموع علاقات التكرار بين النصّ والحكاية، يعرّفه "جيرار جنيت Gérard Genette" بأنه "**العلاقة بين عدد المرات التي تحدث فيها واقعة، وعدد المرات التي تُروى فيها.**"[1] وقد قدّم مثالا على ذلك في قوله: "**ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، وأن يتكرر: فالشمس تشرق كل يوم. وطبعا إن تطابق هذه الحدوثات المتعددة مشكوك فيه تمام الشك: ف"الشمس" التي تشرق كل صباح ليست هي نفسها من يوم لآخر.**"[2] أي أنّ الحدث يمكن أن يتكرّر كل يوم، لكن ليس بالضرورة أن يكون هو نفسه.

---

[1]- جيرالد برنس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ص: 95.

[2]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 129.

-أنماط التّواتر:

من الملاحظ أنّ التواتر السردي لم يحظ باهتمام نقاد الرواية ومنظريها، عكس باقي التقنيات السردية الزمنية، وهو ما لاحظه "جيرار جينيت Gérard Genette"، وصرّح به في قوله: "**علاقة التواتر (أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار) بين الحكاية والقصة، لم يدرسوه إلا قليلا حتى الآن، ومع ذلك فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية.**"[1] ولعلّ ذلك راجع لعدم وضوح أهميته في السرد وتحقيق غاياته.

وقد ذكر "جيرار جينيت Gérard Genette" أربعة نماذج من علاقات التواتر، هي:

(1. أن يروى مرة واجدة ما وقع مرة واحده، (ج1/ق1).

2. **أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، (ح ن/ ق** ن.

3. **أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، (ح ن/ ق1).**

4. **أن يروى مرة واحدة {بل دفعة واحدة} ما وقع مرات لا متناهية (ح1/ ق ن).)**[2]

اختصر "جيرار جنيت Gérard Genette" هذه النماذج باعتماد كتابات مختصرة لتصبح أكثر وضوحا للباحث والدارس، حيث رمز لزمن الحكاية ب (زح)، بينما رمز إلى زمن القصة ب(زق)، كما استعان بالرموز الرياضيات (<، >، =) ليقارن بينها على شكل معادلات رياضيات. وهو ما سهّل كثيرا دراسة التواتر الزمني للباحث المبتدئ.

وقد قسّم هذه النماذج الأربع ضمن نمطين هما: النمط التفردي، والنمط التكراري:

أ -التواتر التّفرّدي:

وهو ما أطلق عليه "جيرار Gérard" اسم "الحكاية المفردة" قائلا: "**إني أسميه من الآن فصاعدا الحكاية التفردية وأتمنى أن تكون لفظة شفافة، بالرغم من جدتها، وسنلطفها أحيانا**

---

[1]- **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[2]- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص، ص: (130-131)، بتصرّف.

باستعمال الصفة "مفرد" بالمعنى التقني نفسه "مشهد تفردي أو مفرد"."[1] ويقصد بالتواتر المفرد أن نحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، أو نحكي عدّة مرات ما حدث عدّة مرّات، أي أنّ التواتر التفردي "**يتوافق فيه تفرّد المنطوق السردي، مع تفرد الحدث المسرود.**"[2] فالتكرار يدخل ضمن التواتر التفردي حين يتساوى تكراره بين الحكاية والقصة. فلا يتجاوز أحدهما الآخر، ولا يسرد الحدث أكثر من الحقيقة ولاأقل من عدد وقوعه فيكون بذلك (زح) =(زق).

ويتضمن هذا النمط نموذجين هما:

***–أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:**

مثاله في الرواية حديث السارد عن حياة أمّه، في قوله: "**ولدت أمي في الريف بقرية صغيرة بالمدية تسمى " قصر البخاري" وحياتها كانت صعبة للغاية. وهي لم تتعلم إلا أشياء بسيطة كسور من القرآن حفظتها لتؤدي صلاتها، وحكمة حياة تعلمتها من تجربتها الخاصة، وكلام ينقل شفاهيًا ويتردد على ألسنة نساء العائلة ترددده بدورها، لكي تقنع الجميع بأن الطريق الصحيح هو هذا الذي ورثناه أبا عن جد، وليس ذاك الذي نتعلمه اليوم من الأوربيين والأوربيات. كان يعجبيني في أمي ثقتها بنفسها، وإيمانها المطلق بموروث العائلة وتقاليدنا العريقة.**"[3] عاشت الأم حياتها مرّة واحدة، والسارد ذكر ملخص عنها، وعن معتقداتها مرّة واحدة كذلك، نفس الشيئ بالنسبة لحكاية الراوي مع صديقه مختار ونفس الشيء بالنسبة لقصّة "باية" وعلاقتها مع"سمير عمران" و"جمال كافي"، فقد روتها مرة واحدة، من البداية حتى انتحار "سمير

---

[1]– **المرجع نفسه**، ص: 130.

[2]– **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[3]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 45.

عمران"، وأيضا هناك قصة سفر زميل السارد الذي أهداه رواية "الغريب لألبير كامو" إلى فرنسا، وذكره ما استطاع تحقيقه هناك في فترة وجيزة. فكلّها قصص حدثت مرّة واحدة ورواها السارد مرة واحدة فقط.

(*–**أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرَّات لا متناهية: حيث يظل هذا النمط الترجيعي تفرديًّا فعلا وبالتالي يرتد إلى النمط السابق، ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه التوافق مع تكرارات القصة.**)[1] فذلك التوافق بين عدد مرات الحدوث ومرات السرد، يجعله نمطا متفردا مهما كان عدّد التكرارت.

يبرز هذا النمط التكراري في هذه الرواية، فيما يتعلق بفترة نهاية الثمانينيات وسنوات التسعينيات خصوصا، كونها الفترة التي تأزمت بها الأوضاع وأدّت إلى نشوب الحرب الأهلية التي تعتبر محور ومركز اهتمام الروائي، فقد تكرّر موضوع الدين وتحوّلاته منذ السبعينيات حتى نهاية الثمانينيات، كونه من العوامل التي استغلت من قبل بعض الفاسدين، لخلق الحرب الأهلية بالجزائر فترة التسعينيات، فقد "**كانت أفغانستان حكاية من الحكايات المقدسة التي ترددها الجماعة الدينية، وينصحون الشباب أن يفقهوا معنى الجهاد ضد الروس الملحدين الكفار، وكيف أننا إن فزنا عليهم لنا أجر كبير؛ لأننا أعلينا من كلمة الله، وإن متنا فسنعتبر شهداء قديسين وسينالنا جزاءا كبير يوم الآخرة.**"[2] تكرّر هذا الحدث في أغلب روايات "بشير مفتي"، ولم يكتف بتكراره في الرواية مرة واحدة فقط، ويرجع ذلك إلى موجة التديّن التي شهدتها الجزائر في أواخر الثمانينيات، والتي استغلتها بعض الجماعات الخفية لنشر فكر ديني متطرّف، لتحمي مصالحها في السلطة وتمنع انتصار الحكم الإسلامي. هذا دون إغفال رغبة الروائي في الإشارة إلى أسباب رفض المثقفين لهذا الحكم.

---

[1]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 130، بتصرّف.

[2]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 85.

كما تكرّر ما جرى في فترة العشرية السوداء بصورة واضحة، بهدف إبراز بشاعة الأحداث وفظاعتها، حيث "**كانت الجزائر تغلي بالنار والدم.**"[1] حتى أنّ آخر حدث في الرواية تمثّل في مقتل الشاعر "جمال كافي" من قبل الجماعات السرية، بسبب كتابته لمقالات سياسية تتحدّث عن الفساد بالبلاد. ليكشف بذلك عن قمع الحريات بالجزائر، ومعانات الطبقة المثقفة خصوصا، إضافة إلى أحلام الشعب الضائعة وحكايات الذوات المحطمة، بسبب جرائم التقتيل والذبح، التعذيب والقهر،...

وبذلك؛ فإنّ سرد كل ما حدث على مرات لا متناهية خلال عقد من الزمن، بصيغ مختلفة ومتعدّدة ومتكرّرة مرات ومرات دون كلل أو ملل، ساهم في تعميق إحساس القارئ بآلام الشعب وأحزانه، وخوفه ومعاناته، وجعله يعيش تلك اللحظة بكل جرائمها وقسوتها.

ب–التواتر التكّراري:

هذا النوع من التكرار حين "**لا تتوافق اجترارات المنطوق مع أي اجترار للأحداث.**"[2] ويحتوي هذا النمط أيضا على نموذجين هما:

* **–أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة:** حيث يعمد الروائي لتكرار نفس الحدث عدّة مرات وبأساليب متعدّدة، ومن زوايا مختلفة ليلمّ بجوانب الموضوع، ويرسّخ أفكاره.

من أمثلته في الرواية؛ تحدّث الراوي عن موضوع الدين وأهميته داخل المجتمع، في الصفحات (30، 36، 37، 39، 40، 43، 44...)، وهذا التكرار يرجع الى كونّه من العوامل التي أدّت لنشوب الحرب الأهلية بالجزائر فترة التسعينيات، ولهذا بدأ الحكاية بمكانة الدين في المجتمع في السبعينيات ثم تحدّث عن انتشار موجه التدين في أواخر الثمانينيات، مرورا ببداية نشر التطرف الديني وأسبابه، وقد وردت هذه الأحداث وتكررت في صفحات كثيرة من بينها: (42، 43،

---

[1]– **المصدر نفسه**، ص: 20.

[2]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 131.

45، 48، 49، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 94،...) دون أن يغفل عن أسباب تخوف الطبقة المثقفة من تولي الحكم من قبل الإسلاميين، في الصفحات (94، 95، 96، 97، 98، 99).

تكرّر موضوع العشرية السوداء وتحوّلات الدين بالمجتمع بنمطين مختلفين، حيث تكرّرت بعض الأحداث بصيغة أن يروي الكاتب مرات لا متناهية ما وقع مرَّات لا متناهية، وبعضها تكرّر بصيغة أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة. ولكن المميّز في الأمر أنّه استخدم هذه الصيغة الأخيرة للإشارة إلى أمر بصفة عامة؛ مثل حديثه عن العشرية السوداء، أو انتشار موجة التدين في نهاية الثمانينيات بصورة عامّة، في حين أنّه استعمل الصيغة الأولى لسرد الأحداث المتكررة في نفس الفترة؛ مثل حديثه عن الجرائم البشعة وإشارته لصور القتل وإهانة المثقفين، وقمعهم من قبل السلطات، وأيضا حديثه عن المحاضرات الدينية التي كانت تقدّمها الجماعات الدينية بالأحياء الشعبية.

الفقر أيضا كان حاضرا بقوة في الرواية، فقد قال السارد: "**إن ما بقي من صورة الفقر في ذاكرتي يؤلمي دائما وكنت أحاول قدر المستطاع تجنب استرجاعه، وإن ظل وضعي المعيشي يؤكد لي أني لن أخرج من هذه الدائرة الجهنمية العمياء.**"[1] وذلك بهدف تفسير بعض التصرفات والأفكار، إضافة لتوضيح تأثيره السلبي على نفسيات الأفراد والطبقة المثقفة بالخصوص، وكيف كان سببا في خلق العشرية السوداء، التي أخذت بالجزائر إلى الهاوية. وقد تكرّر في الصفحات: (81، 82، 87، 88، 128، 129.).

***–أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية:**

"**هذا النمط من الحكاية، الذي يتولى فيه بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد (أي –مرة أخرى–عدة أحداث منظورا إليها من حيث تماثلها وحده).**"[2] أي

---

[1]– بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 82.

[2]– جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص: 132.

أن يقوم الروائي بسرد جملة من الأحداث المتكرّرة في حدث واحد، باعتماد صيغ تدلّ على وقوعه عدّة مرات، مثل: "كلّ صباح، في كلّ أسبوع،..." ومن نماذجه في رواية "غرفة الذكريات"، حديث الراوي عن مطالعته لكتب كثيرة: "**كنت قد قرأت مئات الكتب القصصية والروائية، وشعرت أنها لا محالة ستقودني إلى كتابة ما أريد.**"[1] مطالعة المئات من الكتب والقصص لا يحدث في لحظة واحدة، ولكنّ الروائي جمع كلّ ذلك في جملة واحدة، وجعلها تبدو كحدث واحد.

برزت هذه التقنية كذلك في حديث الكاتب عن فترة الثورة التحريرية على لسان العجوز الذي ردّ على "جمال كافي" حين سأله عنها، قائلا: "**ماذا فعلتم عندما سال الدم؟ رد الشيخ بسرعة كأنه كان ينتظر ذلك السؤال: هنالك من حمل السلاح ليدافع عن البلد، وهنالك من حمل السلاح ليحمي نفسه، وهنالك من حمل السلاح ليتسلم مقعدا في السلطة، وهنالك من سلم رقبته للقطع، والقتل، والذبح، وهم الأغلبية.**"[2] فكلّ نوع من حملة السلاح تكرّر كثيرا في فترة الثورة التحريرية، بينما نلاحظ اكتفاء الروائي بسرده مرّة واحدة فقط.

من خلال النماذج السابقة، استخلصت أنّ تكرار هذه الحكايات؛ يستند في مرات تكرارها على قيمة دلالة حكاية، ومدى أهميتها في تشكيل بنية القصة، وتفسير أحداث أو تصرفات الشخصيات. ودورها في استيعاب القارئ الأحداث وفهمها، إضافة إلى مساهمتها في ترسيخ الأفكار والمعاني من خلال التذكير والتكرار. كما أنّها تمنح للروائي القدرة على التلاعب بزمن الرواية واستحضار الأحداث بحسب ما تقتضيه الحكاية.

في ختام هذا الفصل يمكنني القول، أنّ تحديد الفترات الزمنية في النصوص الروائية يخضع للأفكار والأبعاد المراد تحليلها، وللقضايا المراد طرحها. وأنّ الكاتب يستعين بمختلف التقنيات الزمنية التي توضّح تأثير الواقع وتحوّلاته على الفرد، وتسمح بالتعبير عن حاضر الشخصية

---

[1]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 11.

[2]- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، ص: 68.

وإحساسها ومعاناتها، وتكشف عن تأثير الماضي عليها، وتفسّر وضعها ومواقفها وأفكارها. كما أنّ تقنيات الزمن تسمح بتغطية مساحة زمنية شاسعة، مع إمكانية التنقّل بين الأزمنة المختلفة، بهدف التوغل في التاريخ، وكشف خباياه، وتحليل الواقع وتعريته، وسرد مختلف التحوّلات التي شهدها، بالإضافة إلى استقراء المستقبل وإصلاحه. أمّا الإيقاع الزمني فيساعد على تكثيف دلالات السرد، وعرض التحوّلات المجتمعية في الرواية المعاصرة؛ دون إطالة، مع سدّ ثغرات النص الناتجة عن شساعة الزمن المسرود.

الخاتمة

الخاتمة:

أسفرت هذه الدراسة الموسومة بـ:"**التحوّلات المجتمعية بالجزائر في روايات بشير مفتي – نماذج مختارة–**" عن عدة نتائج، وذلك بعد استقراء مختلف الموضوعات والتحوّلات التي تطرّق لها الكاتب في رواياته الأربع المختارة نماذج للدراسة: "**دمية النار، أشجار القيامة، أشباح المدينة المقتولة، غرفة الذكريات**"؛ أهمّها ما يلي:

1) قاربت روايات "بشير مفتي" مختلف بنيات المجتمع، وكشفت عن مختلف التحوّلات التي شهدتها الجزائر منذ الاستقلال إلى وقتنا الحالي، كما حاولت أن تتمثّل حياة الأفراد، وأفكارهم وانتماءاتهم، وتجسّد مختلف الأحداث التي أثّرت على المجتمع. لتكشف عن الوجه الحقيقي للجزائر العميقة، وتوضّح تأثيراتها على النسق الاجتماعي العام.

2) استمدّ الكاتب موضوعات رواياته من الواقع الذي يؤثّر فيه ويتأثّر به، ومن الذاكرة التي ترتبط بواقعه الحقيقي وتفسّر عالمه. واستعان بمختلف الأسس والبنيات التخييلية التي توضّح رؤيته، وتجسّد أفكاره، وتصوّر آماله، وتمنحه القدرة على تصوير الواقع، والتركيز على بعض جوانبه، وقضاياه، ومزجها وتأليفها في عالم افتراضي منسجم ومبدع، يسمح بتحقيق المعرفة، وتصوير المستحيل، وتجسيد الأحلام، وإثارة مخيّلة القارئ، وبالتالي تحقيق مقصدية النص.

3) التعدّد الموضوعي داخل النص يجعل منه وسيطا فكريا هاما، فبواسطته يتمّ تعزيز أفكار الكاتب، وطرح وعي جديد كبديل لما هو سائد، وتحقيق التغيير المنشود.

4) يهدف الكاتب من خلال طرحه للأحداث والتحوّلات السياسية التي شهدتها الجزائر، إلى تحليل أحداث ووقائع الألفية الجديدة، وتوضيح دورها في الواقع المجتمعي، وتفسير موقف الشعب وتصرّفاته، وصولا لتغيير الوعي وترسيخ أفكار جديدة تهدف لتحقيق التغيير.

5) تحوّل الأحداث التاريخية النصوص الروائية إلى مجال خصب لبثّ الأفكار، وتحليل التاريخ وفق رؤية الكاتب. كما تمكّنه من فضح المستور والمسكوت عنه، وتوضيح تأثيرها على حاضر

الشعب وأفكاره وتوجّهاته. بالإضافة إلى طرح قضية تواصل الأجيال، وتكريس فكرة التغيير والتخلّص من الأفكار الرجعية، دون المساس بالتراث والهويّة الإسلامية.

6) أظهرت التحوّلات المجتمعية التأثير السلبي للصراعات الحضارية على المجتمع الجزائري، وبيّنت دورها في تشكّل وتغيّر النسق الاجتماعي، مع إبراز دور الأوضاع السياسية والاجتماعية في تفشي الفكر الغربي بالمجتمع، وانصهار الهوية الجزائرية، وانحلالها في الثقافة الغربية.

7) كشفت التحوّلات الدينية عن تأثير التثاقف على التعاليم الإسلامية، والمقدّسات الدينية، وأظهرت تأثير ذلك على تصرّفات الأشخاص ومواقفهم، ووضّحت دور الأوضاع الاجتماعية المزرية، واقترانها بالجهل الديني، والفهم الخاطئ للتعاليم المحمدية، في خلق التطرف الديني؛ الذي أدّى إلى أحداث العشرية السوداء، مع الكشف عن بعض الحقائق المخفية حولها.

8) يشتغل الروائي على معالم شخصياته وأبعادها، وينوّع من انتماءاتها الاجتماعية والطبقية، وتوجّهاتها الفكرية والسياسية، والثقافية،... ليخلق صراعات متعدّدة تظهر اختلاف الوعي المجتمعي بين الأفراد، ويبرز المفاهيم والأفكار الحقيقية والزائفة، الصحيحة والخاطئة،...

9) الغوص في أعماق الشخصيات، وتمحيص ذاكرتها، كشف عن الكثير من الحقائق، وفضح وفسّر أسباب الأوضاع الراهنة بالبلاد، كما علّل طغيان الشعور بالقهر، واليأس، والإغتراب. وبذلك ساهمت في بناء المعنى، وبثّ الدلالات، وعكس المعطى الإيديولوجي المقصود.

10) بناء الجانب النفسي للشخصيات ساهم في إبراز تدهور الواقع الجزائري وقسوته، وصوّر تأثير كلّ ذلك على الأفراد وشخصياتهم ومساراتهم، كما بيّن أسباب تدني وتدهور القيّم الأخلاقية بالمجتمع الجزائري، وانعكاس ذلك على مسار الوطن.

11) تعدّد الأصوات الساردة يسهّل عملية طرح المواضيع وتنويعها، وإعطاء شمول لها. وكذلك يكشف عن اختلاف الوعي بين الأفراد، ويبرز التنوع الثقافي بالمجتمع، ويبيّن تأثير الزمن عليهما. كما يوضّح اختلاف فاعلية النصّ وتأثيره على المتلقي بتغير القارئ وخلفياته ووعيه.

12) يكشف المكان عن عدّة جوانب مرتبطة بالواقع وتحوّلاته. بفضل علاقة التأثير والتأثّر بينهما، وبفضل ارتباطه بمختلف العناصر البنائية الأخرى، كما يساهم في بثّ أفكار الكاتب ورؤاه، وإبراز المدلولات المجتمعية بما تحمله من جوانب دينية، وتاريخية، نفسية، وفكرية،...

13) تنوّع المكان وتعدّده على شكل ثنائيات وتقاطبات ضديّة يهيئ لتعدّد أنماط الشخصيات داخل النص، وبالتالي تنوع الأفكار ووجهات النظر المطروحة داخل النص السردي.

14) يتجاوز المكان الروائي الحدود الجغرافية، ليعبّر عن مدلول وطني أو عالمي، ويصوّر التناقضات المجتمعية، ويعمّق الإحساس برغبات الشعب ومكبوتاته، ومشاكل المجتمع وعوالمه الخفية. ويكشف عن الأنظمة السياسية وخباياها، ومخلّفاتها، وتأثيرها على الفرد والمجتمع.

15) الاهتمام بفترات زمنية أكثر من غيرها يخضع للأفكار والأبعاد المراد تحليلها، وللقضايا المراد طرحها، أومعالجة أسبابها وتأثيراتها على الفرد والمجتمع.

16) يعمل الزمن النفسي على بناء معالم الشخصية، ويوضّح تأثير الواقع وتحوّلاته على الفرد.

17) تساعد تقنية تكسير خطية الزمن الروائي، على تحقيق الأبعاد الدلالية في الرواية، وتسمح بالتعبير عن حاضر الشخصية وإحساسها ومعاناتها، والكشف عن تأثير الماضي عليها وتفسير وضعها، ومواقفها، وأفكارها، وتبيين تأثير خبايا التاريخ على مسار البلاد، وتحوّلات المجتمع، وترفع الستار عن كلّ ماكان مسكوت عنه...

18) تمنح المفارقات الزمنية القدرة على تغطية مساحة زمنية شاسعة، مع إمكانية التنقّل بين الأزمنة المختلفة، بهدف التوغل في التاريخ، وكشف خباياه، وتحليل الواقع وتعريته، وسرد مختلف التحوّلات التي شهدها، بالإضافة إلى استقراء المستقبل وإصلاحه.

19) يساعد الإيقاع الزمني على تكثيف دلالات السرد، وعرض التحولات المجتمعية في الرواية المعاصرة؛ دون إطالة، مع سدّ ثغرات النص الناتجة عن شساعة الزمن المسرود.

20) تساهم الحوارات في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، وبثّ أفكارها وصراعاتها، وبالتالي الوصول للأبعاد الدلالية والمقصدية الحقيقية من الأحداث الروائية.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**، برواية ورش عن نافع، من طريق الازرق، مراجعة وتدقيق: الحافظ هشلم بشير بويجرة، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط2، 2008.

1 – المصادر:

- إبراهيم مصطفى وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، استانبول، تركيا، مجمع اللغة العربية، ط4، 2004.
- أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، (د.ط)، نوفمبر 1991.
- أحمد أبو الحسن بن فارس بن زكريا، **مقاييس اللغة**، المجلد: 3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- أحمد مختار عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
- إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)**، المادة: (زمن)، اعتنى به: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 2008.
- بشير مفتي، **أشباح المدينة المقتولة**، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2017.
- بشير مفتي، **أشجار القيامة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، دار الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2005.
- بشير مفتي، **دمية النار**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

- بشير مفتي، **غرفة الذكريات**، منشورات ضفاف، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، 2014.
- جمال الدين محمد أبو الفضل بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
- جمال عبد الملك إبن خلدون، **مسائل فى الإبداع والتصور**، دار التأليف والترجمة والنشر، دار الطباعة، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ط1، 1972.
- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي، (بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية)**، ج2، دار الكتاب البناني، بيروت، لبنان، مكتب المدرسة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982.
- جيرارد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- جيرارد برانس، **قاموس السرديات**، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- الحسين أبو علي بن عبد الله بن الحسن ابن سينا، **الهداية في المنطق، ج3**، تحقيق محمد أحمد عبد الحليم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- سيف الدين الآمدى، **المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء والمتكلمين**، تحقيق وتقديم: محمود الشافعي، مكتبة وهبة القاهرة، ط2، 1993.
- عمرو أبو عثمان بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، ج3، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
- عمرو أبو عثمان ن بحر الجاحظ، **الحيوان**، ج4، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1966.

- قدامة أبو الفرج بن جعفر، **نقد النثر أو كتاب البيان**، تحقيق: عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1980.
- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- لويس معلوف، **المنجد في اللّغة والأعلام**، طبعة المئوية الأولى، دار المشرق، بيروت لبنان، ط 43، 2008.
- مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الفيروز أبادي الشيرازي الشافعي، **القاموس المحيط**، ج2، (باب الصاد، فصل الشين، مادة الشرص)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
- مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- محمد أبو الوليد بن رشد القرطبي، **تهافت التهافت**، تقديم وضبط وتعليق: محمد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- محمّد أبو حامد الغزالي، **معيار العلم في المنطق**، شرح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2013.
- محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفرابي، لبنان، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، ط1، 2010.
- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، **تاج العروس، (من جواهر القاموس)، ج9**، تحقيق: نواف الجراح، مراجعة: سمير شمس، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2011.

- يعقوب أبو يوسف الكندي، **رسائل الكندي الفلسفية**، ج1، تحقيق ونشر: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1950.
- يعقوب أبو يوسف الكندي، **رسائل الكندي الفلسفية**، ج2، تحقيق ونشر: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1953.

2-المراجع:

أ -المراجع العربية:

- إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- إبراهيم سعدي، **دراسات ومقالات في الرواية**، منشورات السهل، الجزائر، (د.ط)، 2009.
- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية: تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد لعروسي المطوي**، منشورات ANEP، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت).
- إحسان عباس، **تاريخ النقد العربي عند العرب، (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
- أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2004.

- أحمد زنير، **جمالية المكان في قصص إدريس الخوري**، دار التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009.
- أحمد طاهر حسنين وآخرون، **جماليات المكان**، عيون المقالات للنشر، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988.
- أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2005.
- إدريس بودية، **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات بونات للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2011.
- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية، (من المتماثل إلى المختلف)**، دار الأمل للطباعة والنشر، (د.ط)، 2006.
- أمين زاوي، **صورة المثقف في الرواية المغاربية، (المفهوم والممارسة)**، دار النشر راجعي، الجزائر، (د.ط)، 2009.
- أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998.
- أنور عبد الحميد الموسى، **علم اجتماع الأدبي، (منهج "سوسيولوجي" في القراءة والنقد)**، دار النهضة العربية، (د.ط)، (د.ت).
- باديس فوغالي، **بنية الخطاب الروائي: في تجربة رابح خدوسي من خلال روايته**، دار الحضارة، الجزائر، (د.ط)، 2004.
- بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار المريخ، الرياض، ط 3، 1986.
- جمال شحيد، **في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان)**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

- جميل حمداوي، **مستجدات النقد الروائي**، (د.ن)، (د.ب)، ط1، 2011.
- حامد عبد السلام زهران، **الصحة النفسية والعلاج النفسي**، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2005.
- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- حلاب نور الهدى، **المنهج الاجتماعي في النقد، (نشأته وخصائصه)**، مجلة مركز دراسات الكوفة، مجلة فصلية محكمة، العدد 38، 2015.
- حميد لحمداني، **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، (دراسة بنيوية تكوينية)**، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.
- حميد لحمداني، **النقد الروائي والاديولوجيا، (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، آب. 1990.
- حميد لحمداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، آب 1991.
- حميد لحمداني، **من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجا**، منشورات الجامعة، المغرب، (د.ط)، 1984.
- سعد الله أبو القاسم، **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007.
- السعيد بوطاجين، **السرد ووهم المرجع، (مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث)**، سلسلة كريتيكا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- سعيد علوش، **الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي**، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2001.
- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي، (الزمن– السرد–التبئير)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1997.
- سعيد يقطين، **قال الراوي، (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
- سلامة موسى، **في الحياة والأدب**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2012.
- سمر روحي الفيصل، **الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربات نقدية**، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنيت، دمشق، (د.ط)، 2003.
- سيد البحراوي. **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993.
- سيد حامد النساج، **اتجاهات القصة المصرية الحديثة**، مكتبة غريب للنشر، (د.ب)، ط2، 1988.
- شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النّقد التأثري العربي المعاصر، (نظرية التعبير)**، ج1، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1992.
- شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النّقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، (نظرية الخلق اللغوي)**، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، طبعة 1994.
- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

- شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
- شكري عزيز ماضي، **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.
- صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1994.
- صلاح عبد المتعال، **أبعاد الزمن الاجتماعي**، مركز الدراسات المعرفية، 2016.
- عادل ضرغم، **في السرد الروائي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- عاطف جودة نصر، **الخيال مفهوماته ووظائفه**، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1984.
- عبد الحميد بورايو، **منطق السرد، (دراسات في القصة الجزائري الحديثة)**، دار السهل، الجزائر، (د.ط)، 2009.
- عبد الرزاق عيد، **في سوسيولوجيا النص الروائي دراسات في الرواية**، الأهالي للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1988.
- عبد الفتاح الديدي، **الخيال الحركي في الأدب النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1990.
- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008.
- عبد الله العروي، **مفهوم الايديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ليروت، لبنان، ط8، 2012.

- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 240، (د.ط)، ديسمبر 1998.
- عبد الملك مرتاض **تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "رقاق المدق"**، سلسلة المعرفة، علوم اجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1995.
- عبد الوهاب محمد المسيري، **الأيديولوجية الصهيونية، (القسم الثاني)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 61، (د.ط)، يناير 1983.
- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، دار الفكر العربي، (د.ب)، ط3، (د.ت).
- عزيز القاديلي، **الصورة، الإنسان والرواية: عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى**، E-Kutub Ltd، لندن، ط2، نيسان-أبريل 2018.
- علي حرب، **نقد النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.
- عمار بلحسن، **الرواية والإيديولوجيا**، الملتقى، مراكش، ط2، 2016.
- عمر بن قينية، **الريف والثورة في الرواية الجزائرية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1988.
- عمر عيلان، **الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، (دراسة سوسيوبنائية)**، الفضاء الحر، الجزائر، (د.ط)، سبتمبر 2008.
- فاروق عبد المعطي، **نصوص ومصطلحات فلسفية**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993

- فتحي بوخالفة، **لغة النقد الأدبي الحديث**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.
- فرج عبد القادر طه وآخرون، **معجم علم النفس والتحليل النفسي**، أشرف عليه وراجعه: فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، (د.س).
- فضيلة فاطمة دروش، **سوسيولوجيا الأدب والرواية**، دار اسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013.
- فوزي عطري، **الفارابي فيلسوف المدينة الفاضلة**، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- قباري إسماعيل، **علم الاجتماع والإيديولوجيات**، المكتب العربي الحديث للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، 1979.
- كريم زكي حسام الدين، **الزمان الدلالي، (دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية)**، دار غريب للطباعة والنشر، ط2، 2002.
- محمد بلوحي، **الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، (دراسة في نقد النقد)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.
- محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث: (بنياته وإبدالاته–الشعر المعاصر)**، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.
- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النّقد الأدبي المعاصر**، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

- محمد سعيد فرح، ومصطفى خلف عبد الجواد، **علم اجتماع الأدب**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2009.
- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان)**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2008.
- محمد عزام، **المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي**، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، (د.ط)، 2003.
- محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.
- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي، (دراسة)**، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2005.
- محمد عزام، **فضاء النص الروائي، (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذفية، سورية، ط1، 1996.
- محمد علي البدوي، **علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)**، دار المعرفة الجامعية، البلد، ط1، 2011.
- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، أكتوبر 1997.
- محمد كامل الخطيب، **الرواية والواقع**، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
- محمد كامل الخطيب، **السهم والدائرة، (مقدّمة في القصة القصيرة السورية القصيرة خلال عقدي الخمسينات والستينات)**، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1979.

- محمد مصايف، **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1983.
- محمد مصايف، **دراسات في النقد والأدب**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1981.
- محمد يعقوبي، **الوجيز في الفلسفة، (للمترشحين للبكالوريا)**، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط3، 1984.
- محي الدين أبو الشقرا، **مدخل الى سوسيولوجيا الأدب العربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيظاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 196، أبريل 1995.
- مخلوف عامر، **الرواية والتحولات في الجزائر، (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.
- مراد عبد الرحمان مبروك، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة،) رواية تيار الوعي نموذجا (1967–1994)**)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998.
- مصطفى فاسي، **دراسات في الرواية الجزائرية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000.
- مها حسن يوسف عوض الله قصراوي، **الزمن في الرواية العربية، (1960–2000)**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2002، إشراف: محمود السمرة، منشورة من قبل: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- ميساء سليمان الإبراهيم، **البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

- نبهان حسون السعدون، بشير إبراهيم سوادي، **شعرية تشكيل الحوار: قراءة في المجموعة القصصية (مدن وحقائب) لسعدي المالح**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.
- نضال الصالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2001.
- هادي شعلان البطحاوي، **مرجعيات الفكر السردي الحديث**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.
- هيثم الحاج علي، **الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2016.
- واسني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986
- وليد إبراهيم القصاب، **من قضايا الأدب الإسلامي**، دار الفكر، دمشق، ط1، 2008.
- ياسين النصير، **الرواية والمكان**، الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، دار الشرون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، 1986.
- يوسف وغيسلي، **النقد الجزائري المعاصر من "اللاسونية" إلى "الألسنية"**، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2002.

ب–المراجع المترجمة:

- أحمد مندلاو، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- إدوارد سعيد، **المثقف والسلطة**، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2006.

- آلان روب جرييه، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف بمصر، (د.ط)، (د.ت).
- برنار فاليط، **النص الروائي تقنيات ومناهج**، ترجمة: رشيد بن جدو، المشروع القومي للترجمة، منشوراتNathan، Paris، (د.ط)، 1992.
- بول آرون وألان فيالا، **سوسيولوجيا الأدب**، ترجمة: محمد علي مقلد، مراجعة: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، يناير. 2013.
- بيرسي لوبوك، **صنعة الرواية**، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط2، 2000.
- بيير زيما، **النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي**، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشدي، وسيد البحراوي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991.
- تزيفيطان تودروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- تيري ايغليتون، **نظرية الأدب**، ترجمة: ثائر ديب، دار منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1995.
- جورج لوكاش، **التاريخ والوعي الطبقي**، ترجمة: حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
- جورج لوكاش، **نظرية الرواية وتطورها**، ترجمة وتقديم: نزيه الشوفي، (د.ن)، (د.ب)، (د.ط)، 1987.
- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)**، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، (د.ب)، ط2، 1997.

- جيروم ستولنيتز، **النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية**، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2007.
- غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، ترجمة: خليل احمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992.
- روجر. ب. هينكل، قراءة الرواية، (مدخل إلى تقنيات التفسير)، ترجمة: صلاح رزق، آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، ماي 1999.
- لوي ألتوسير وآخرون، **الإيديولوجيا، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة**، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2006.
- ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- ميخائيل باختين، **الملحمة والرواية، (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية)**، ترجمة: جمال شحيد، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، طرابلس، ط1، 1982.
- ميخائيل خرابتشنكو، **الإبداع الفني والواقع الإنساني، (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)**، ترجمة: شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2012.
- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.
- وينفريد هوبر، **مدخل إلى سيكولوجية الشخصية**، ترجمة: مصطفى عشوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995.

3-المجلات:

- الأخضر بن السايح، "**من المعنى إلى الرؤيا"–في الخطاب السردي المعاصر**، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، عدد خاص: أشغال الملتقى الوطني الأول حول: اللسانيات والرواية يومي: 22 و23 فيفري 2012، المجلد: 11، العدد: 16.
- آزاده منتظري، محمد خاقاني، منصوره زركوب، **النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره**، مجلة إضاءات نقدية، السنة: 2، العدد: 6، حزيران 2012.
- جهاد علي السعايدة، **دراسة تحليلية نقدية للمآخذ على فكر ابن خلدون في نظرته للعرب ونظريتي العصبية والدولة والمنهج الذي اتبعه**، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، المجلد: 30، العدد: 3+4، 2014.
- حسن المودن، **جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي**، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، المجلد: 4، العدد: 4، 2009.
- سامية داودي، **ميخائيل باختين: الرواية مشروع غير منجز**، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، المجلد: 8، العدد: 13، يناير 2013.
- عبد العالي بوطيب، **مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف**، مجلة فصول، زمن الرواية، ج1، المجلد: 11، العدد: 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء 1993.
- عمار بلحسن، **صراع الخطابات حول القص والايديولوجيا في رواية "الزلزال" للطاهر وطار**، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد: 8، العدد:1+2، ماي 1989.
- فريدة أولمو (الزيتوني)، **الفلسفة ومفهوم المثاقفة الجمالية بين الحضارات**، مجلة المعيار في الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، المركز الجامعي أحمدبن يحي الونشريسي، تيسمسيلت، الجزائر، العدد: 19، ديسمبر 2017.

- محمد داود، **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن**، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الانثربولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، المجلد: 4، العدد: 10، جانفي-أفريل 2004.
- محمد داود، **المدينة في الرواية الجزائرية الفضاء القسنطيني في رواية "الزلزال"**، أبحاث عمرانية، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، العدد: 13، جانفي-أفريل 2001.

4-الأطروحات ورسائل الماجستير:

- أمال سعودي، **حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، تخصص: أدب عربي، فرع: أدب جزائري، تحت إشراف: فتحي بوخالفة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، (2007-2008).
- سليم بركان، **النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، (دراسة سوسيوبنائية لرواية "ذاكرة الجسد" للروائية: أحلام مستغانمي)**، مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وأدابها، تخصص: تحليل الخطاب، تحت اشراف: عبد الحميد بورايو، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، (2003 – 2004).
- السعيد عموري، **الكتابة والتشكيل الإيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، (دراسة نقدية أيديولوجية)**، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، تحت إشراف الطيب بودربالة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية: (2012 -2013).
- صالحة عباسي، **سوسيولوجيا النص الأدبي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر**، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في النقد والمناهج، تحت إشراف: صالح خديش، كلية العلوم

الاجتماعية والإنسانية وآدابها، قسم الأدب واللغة العربية، مدرسة الدكتوراه للنقد والدراسات الأدبية واللغوية، تخصّص: نقد ومناهج، قطب التكوين، خنشلة، 2012.

- كمال رايس، **البعد الفني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة سوسيو-بنائية في روايات واسيني الأعرج**، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص: أدب حديث معاصر، تحت إشراف: عبد الرحمن تبرماسين، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، السنة الجامعية: (2014 -2015).

5-مواقع الانترنت:

- بن علي لونيس، **رواية الهامش: الكتابة عند تخوم التاريخ، قراءة في رواية "أشباح المدينة المقتولة" للروائي الجزائريّ بشير مفتي.**

http://alriwaya.net/new/2018/07/24AE

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدّمة:	أ
المدخل: الرواية والمنهج الاجتماعي –النشأة والتطور–	1
1-نشأة المنهج الاجتماعي وتطوّره عند الغرب:	3
2-نشأة المنهج الاجتماعي وتطوّره عند العرب:	14
الفصل الأوّل: المتن الحكائي وعلاقته بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "دمية النار" أنموذجا:	34
المبحث الأوّل: الرواية والواقع:	36
المبحث الثاني: الرواية والمتخيّل:	45
المبحث الثالث: الموضوعات وعلاقتها بالتحولات المجتمعية في رواية "دمية النار":	49
المطلب الأوّل: الموضوعات السياسية في رواية "دمية النار":	53
المطلب الثاني: الموضوعات التاريخية في رواية "دمية النار":	82
المطلب الثالث: الموضوعات الاجتماعية في رواية "دمية النار":	92
المطلب الرابع: الموضوعات الدينية في رواية "دمية النار":	113
الفصل الثاني: الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "أشجار القيامة" أنموذجا:	119
المبحث الأوّل: مفهوم الشخصية الروائية وأصنافها:	121
المطلب الأوّل: تعريف الشخصية:	121
المطلب الثاني: تعريف الشخصية الروائية	125
المبحث الثاني: أبعاد الشخصية الروائية ودورها في بناء دلالات النص:	129
المطلب الأوّل: أبعاد الشخصية:	130
المطلب الثاني: تشكيل وتقديم الشخصية الروائية:	136

المبحث الثالث: بناء الشخصيات وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية في رواية "أشجار القيامة":	144
المطلب الأوّل: الشخصيات الرئيسية في رواية "أشجار القيامة":	148
المطلب الثاني: الشخصيات الثانوية في رواية "أشجار القيامة":	177
الفصل الثالث: بنية المكان وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر، في رواية "أشباح المدينة المقتولة":	193
المبحث الأوّل: مفهوم المكان:	194
المطلب الأوّل: مفهوم المكان:	194
المطلب الثاني: جدلية المكان والفضاء والحيز في الدراسات النقدية، "espace place lieu":	203
المبحث الثاني: المكان في العمل الأدبي وأنواعه:	207
المبحث الثالث: دلالة المكان في رواية "أشباح المدينة المقتولة" وعلاقتها بالتحولات المجتمعية بالجزائر:	212
المطلب الأوّل: ثنائية المكان الواقعي والمكان المتخيل (الروائي) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":	217
المطلب الثاني: ثنائية (المكان المغلق والمكان المفتوح) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":	242
المطلب الثالث: ثنائية مكان (الإقامة والانتقال) في رواية "أشباح المدينة المقتولة":	266
الفصل الرابع: بنية الزمن وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية من خلال روايات "بشير مفتي"، "غرفة الذكريات" أنموذجا:	283
المبحث الأوّل: مفهوم الزمن وأنواعه:	285
المطلب الأوّل: مفهوم الزمن:	285
المطلب الثاني: أنواع الزمان:	291
المبحث الثاني: أهمية الزمن في البناء الحكائي، وعلاقته بالمجتمع وتحولاته، رواية	298

"غرفة الذكريات" أنموذجا:	
المبحث الثالث: الزمن الروائي وعلاقته بالتحولات المجتمعية بالجزائر، رواية "غرفة الذكريات أنموذجا:	301
المطلب الأوّل: المفارقات الزمنية في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحولات المجتمعية بالجزائر:	304
المطلب الثاني: الديمومة في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقتها بالتحوّلات المجتمعية بالجزائر:	349
المطلب الثالث: التّواتر في رواية "غرفة الذكريات"، وعلاقته بالتحولات المجتمعية بالجزائر:	368
الخاتمة:	375
قائمة المصادر والمراجع:	379
فهرس الموضوعات:	397